

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
SUAYED

SONIDOS DEL INTERTEXTO. ARTICULACIONES ENTRE PROSA Y
MUSICA EN EL REY CRIOLLO DE PARMENIDES GARCIA SALDAÑA

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPANICAS

PRESENTA
MARIANO RAFAEL LOPEZ AVILA

ASESOR
MTRO. GALDINO MORAN LOPEZ

MEXICO, D.F. 2012





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	3
CAPÍTULO 1. INTERTEXTUALIDAD.....	6
1.1. Perspectiva.....	6
1.1.1. Orígenes del término	6
1.1.2. Nace el nombre del concepto.....	7
1.1.3. El concepto se desarrolla.....	8
1.2. Intertexto.....	11
1.3. Brevemente sobre el cuento.....	14
1.4 Metodología desde una perspectiva intertextual	18
1.5 Conclusiones	22
CAPÍTULO 2. PARMÉNIDES, EL PATRIARCA DE LA ONDA.....	24
2.1 Parménides García Saldaña	24
2.2 El rocanrol.....	25
2.2.1 El Rey.....	26
2.2.2 Los rebeldes del cine	28
2.3 <i>Pasto verde</i>	33
2.3.1 Influencia literaria.....	35
2.3.1.1 Beat generation	36
2.3.2. Retomando <i>Pasto Verde</i>	40
2.4 La era de Acuario.....	43
2.4.1 Todo el mundo estaba en <i>onda</i>	45
2.5 <i>El rey criollo</i>	47
2.5.1 La “literatura de la Onda”	47
2.5.2 Las Piedras Rodantes.....	53
2.6 <i>En la ruta de la onda</i>	58
2.7 <i>Mediodía</i>	61
2.8 Larga vida al Rey... de la onda	63
2.9 A la memoria del Par	67
CAPÍTULO 3. ANÁLISIS DE <i>EL REY CRIOLLO</i>	68
3.1 Análisis	68

3.2 Framings de lectura.....	68
3.3 Sonidos del intertexto en los once cuentos de <i>El rey criollo</i>	71
3.3.1 Ironía intertextual.....	71
3.3.2 <i>Adiós amor... Adiós felicidad... Hola soledad</i>	75
3.3.3 Conciencia a ritmo de rocanrol.....	79
3.3.4 La melancolía del intertexto.....	84
3.3.5 Lectura a ritmo de rumba	88
3.3.6 <i>Mamá necesita un aliviane</i>	92
3.3.7 <i>Mireya es complicada</i>	97
3.3.8 Una balada	101
3.3.9 El <i>timing</i> correcto.....	104
3.3.10 El intertexto variado	109
3.3.11 El intertexto rebelde	116
CONCLUSIONES.....	124
APÉNDICE	127
BIBLIOGRAFÍA.....	155

INTRODUCCIÓN

Originario de Orizaba, Veracruz, Parménides García Saldaña fue un escritor que tuvo su máxima producción literaria a finales de los sesenta y principios de los setenta. Su infancia y juventud estuvo cargada de una fuerte influencia musical, literaria y marxista, y fue un fiel representante de la llamada brecha generacional, distancia ideológica entre jóvenes y adultos. Escribió una novela, *Pasto verde* (1967), un libro de cuentos, *El rey criollo* (1970), un ensayo, *En la ruta de la onda* (1972), y un libro de poemas, *Mediodía* (1975). Además, escribió en diversos medios impresos y revistas especializadas sobre una de sus grandes pasiones, el rock. En general, algunas de las características distintivas de su brevísima obra son: crítica a la clase media de los años sesenta, temática juvenil en busca de identidad, rebeldía como escape a la realidad, música, principalmente rock, como recurso extraliterario que refuerza su prosa, un ácido realismo literario, exploración de medios estilísticos impropios para los cánones literarios de la época, etc. Este trabajo de investigación se centra en *El rey criollo*. Dicho libro será, pues, abordado desde una perspectiva crítica.

El rey criollo está repleto de citas y menciones musicales que desempeñan una función dentro del texto. Estos elementos extraliterarios han sido insertados dentro de cada cuento para reforzar el sentido de lo leído. Esos elementos no son más que epígrafes, citas, menciones, etc., que están dentro del texto y cuya finalidad es enriquecer la experiencia de lectura vía su significación siempre, por supuesto, con la participación *intertextual* del lector. Demetrio Estébanez, en su *Diccionario de términos literarios*, define así la intertextualidad:

“Término utilizado por una serie de críticos... para referirse al hecho de la presencia, en un determinado texto, de expresiones, temas y rasgos estructurales, estilísticos, de género, etc., procedentes de otros textos, y que han sido incorporados a dicho texto en forma de citas, alusiones, imitaciones, o recreaciones paródicas, etc.”.¹

¹ Demetrio Estébanez. *Diccionario de términos literarios*. Alianza Editorial: Madrid, 2004, p. 570.

A esa relación de un texto con otro texto mediante citas, alusiones, imitaciones y recreaciones paródicas se le conoce como *intertexto*. Así, en una primera lectura de *El rey criollo* me ha quedado claro que no sólo con leer los intertextos resulta completamente revelada su función dentro de la obra, también escucharlos revela un sentido extra que aumenta la experiencia de lectura. Analizar y escuchar el intertexto para decodificar el sentido de aquel dentro de la obra será mi objetivo.

Para explicar la función estética del intertexto dentro de *El rey criollo*, me propuse analizar la obra desde una perspectiva intertextual. Será importante comentar, de forma breve pero concisa, la noción del término intertextualidad en el análisis literario de *La palabra en Dostoievski* por parte de Bajtín; el origen del concepto, en los ensayos de semiótica de Julia Kristeva y el desarrollo del mismo a cargo de teóricos y críticos literarios como Genette o Riffaterre, contemporáneos de la investigadora búlgara; así como de investigadores actuales como Martínez Fernández y Lauro Zavala. El primer capítulo será una introducción a esta teoría y sus más importantes pensadores.

El segundo capítulo dará cuenta, en la medida de lo posible, de la vida de Parménides García Saldaña, así como de su obra que consta de cuatro libros, además de sus influencias literarias y extraliterarias. Por la literaria comentaré, principalmente, la Generación *Beat* (Burroughs, Ginsberg y Kerouac). En cuanto a otras disciplinas artísticas tenemos la influencia musical; el rocanrol, nacido en la década de los cincuenta y que tuvo como su máximo exponente a Elvis Presley; el cine juvenil, también de esta década con íconos juveniles elevados a la categoría de mitos como Marlon Brando en *The Wild One*, James Dean en *Rebel Without a Cause* y Elvis Presley en *Jailhouse Rock* y *King Creole*. En la década de los sesenta surge una renovada influencia musical, un descendiente directo del rocanrol: el rock, con los Beatles y los Rolling Stones impregnando con su música y rebeldía, cada uno a su manera, a una juventud revolucionaria y contestataria, debido, en esencia, al fenómeno cultural de los *hippies* en Estados Unidos y de los *jipitecas*, en México. También se abordará el *boom* de literatura juvenil de la

década de los sesenta que la crítica literaria clasificó como “literatura de la Onda” puesto que la obra de Parménides García Saldaña fue encasillada dentro de este movimiento. En general, expondré de forma breve, la vida y la obra del autor, dentro de su contexto histórico y cultural, es decir, adecuando los puntos descritos en este párrafo a mi investigación.

Por último, el tercer capítulo ofrecerá el análisis de *El rey criollo* de Parménides García Saldaña. Uno a uno los once cuentos que componen la antología serán analizados desde una perspectiva intertextual, analizando y escuchando los sonidos de los intertextos (citas, menciones o recreaciones musicales) que se localizan en cada relato, con el objetivo de exponer los resultados en este trabajo de investigación.

Así, espero que los resultados obtenidos en este análisis ofrezcan, al menos, una nueva forma de leer y entender la literatura de Parménides García Saldaña, en especial *El rey criollo*, que tan ausente está en nuestras aulas a pesar de su originalidad y actualidad. Sin más que agregar, éste es mi análisis.

CAPÍTULO 1. INTERTEXTUALIDAD

1.1. Perspectiva

El siguiente trabajo de investigación se basa en un análisis desde una perspectiva intertextual. El concepto, desde su aparición, ha sido objeto de estudio y de diversas interpretaciones por parte de los más destacados teóricos literarios. Mi análisis se basa en las propuestas de varios investigadores de este concepto; para ello, será necesario presentar una brevísima historia del surgimiento del concepto *intertextualidad* así como a algunos de sus más destacados estudiosos.

1.1.1. Orígenes del término

La intertextualidad tiene su origen en Bajtín y su concepto de “dialogismo”, surgido éste del análisis que el teórico ruso dedicó, principalmente, a la obra de Dostoievski. En aquel análisis el crítico literario habla del “uso monológico y polifónico de la palabra en la literatura”.² Afirma: “La comunicación dialógica es la auténtica esfera de la *vida* de la palabra. Toda la vida de una lengua en cualquier área de su uso (cotidiana, oficial, científica, artística, etc.) está compenetrada de relaciones dialógicas” (Bajtín, 1986: 255), tales relaciones “son posibles no sólo entre enunciados (relativamente) completos, sino también con respecto a cualquier parte significativa del enunciado, incluso con respecto a una palabra aislada” (Bajtín, 1986: 257), pero también “son posibles entre estilos lingüísticos, entre los dialectos sociales, etc.” (Bajtín, 1986: 257); por tanto, la relación dialógica puede darse en todo tipo de enunciados, y termina: “En conclusión, recordemos que en un análisis amplio de relaciones dialógicas éstas son posibles también entre otros fenómenos interpretables, si estos fenómenos se expresan mediante alguna clase de material *sígnico*, por ejemplo, entre imágenes de otras artes”

² Mijaíl Bajtín. “La palabra en Dostoievski” en *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 254.

(Bajtín, 1986: 258). Es interesante esta última afirmación ya que estas relaciones también pueden darse en artes distintas al lenguaje; por ejemplo, la música, como efectivamente ocurre en *El rey criollo*. Para finalizar, el concepto de dialogismo proponía “la capacidad de los enunciados de uno mismo para relacionarse en una red de múltiples enunciados de los otros, entre todos los cuales se establece un diálogo, una polifonía en el nivel del discurso, no en el de la lengua.”³

Así, los enunciados establecen una relación de voces propias y voces ajenas. Dichos enunciados interactúan. Un enunciado, sin proponérselo, ya está relacionado con otro, una frase contiene una alusión a otra frase, un discurso guarda una connotación que evoca a otro discurso. Dice José Enrique Martínez Fernández respecto del concepto de Bajtín: “El lenguaje es polifónico por naturaleza. Todo enunciado está habitado por la voz ajena. Nuestro hablar es un hablar también de otro. No somos propietarios de las voces que usamos. El lenguaje es una propiedad colectiva.”⁴

1.1.2. Nace el nombre del concepto

A finales de la década de los años sesenta del siglo pasado, la revista francesa *Critique* publicaría el artículo “La palabra, el diálogo y la novela” de Julia Kristeva. En éste, la teórica búlgara radicada en Francia, abordaría dos obras de Bajtín o, como explica Desiderio Navarro, sólo reseñaría y comentaría dos libros de él, *Problemas de la poética de Dostoievski* y *La obra de François Rebeláis*.⁵

El artículo llamaría la atención internacional por el análisis respecto del pensador soviético y qué decir del nacimiento de un concepto, aquí la cita que le dio origen: “todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es

³ Jesús Camarero. *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona: Anthropos, 2008, p. 28.

⁴ José Enrique Martínez Fernández. *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*. Madrid: Cátedra, 2001, p. 53.

⁵ Desiderio Navarro. “Intertextualité: treinta años después” en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: UNEAC, Casa de las Américas. Embajada de Francia en Cuba, 1997, p. V.

absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, al menos, como *doble*.⁶

Un texto se construye a partir de otro texto. El texto es un lugar de intercambio. Se compone de una diversidad textual, ya sea absorbiendo, citando, aludiendo, etc. Pero la intertextualidad se genera desde dos ejes, el eje horizontal donde “la palabra en el texto pertenece a la vez al sujeto de la escritura y al destinatario” y el eje vertical donde “la palabra en el texto está orientada hacia el *corpus* literario anterior o sincrónico” (Kristeva, 1978: 190). Aquella diversidad textual aparece en la obra de Parménides García Saldaña al impregnarse de las citas, menciones y alusiones extraliterarias provenientes, principalmente, de canciones que el escritor adecua a las necesidades de sus textos.

1.1.3. El concepto se desarrolla

Fueron muchas las voces que se escucharon después de la aportación de Kristeva a la teoría literaria: Roland Barthes, Michael Riffaterre, Gerard Genette, etc. Este último, en su esencial *Palimpsestos*, aportaría lo siguiente:

El objeto de la poética... no es el texto considerado en su singularidad... sino el *architexto* o si se prefiere, la architextualidad del texto... es decir, el conjunto de categorías generales o trascendentes-tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc., del que depende cada texto singular. Hoy yo diría, en un sentido más amplio, que este objeto es la transtextualidad o trascendencia textual del texto, que entonces definía, burdamente, como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”.⁷

El objeto de la poética es la *transtextualidad* o entendido ampliamente como trascendencia textual del texto, la relación de éste con otro texto ya sea citada,

⁶ Julia Kristeva, “La palabra, el diálogo y la novela” en *Semiótica*. Madrid: Fundamentos. 1978, p. 190.

⁷ Gérard Genette. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus. 1989, pp. 9-10.

aludida o mencionada. Genette propone una clasificación de hasta cinco relaciones transtextuales; la primera sería la *intertextualidad*, así la redefine:

Por mi parte, defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el plagio... que es una copia no declarada pero literal, la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo (Genette, 1989: 9-10).

La copresencia de textos ajenos en *El rey criollo* está marcada, en su mayoría, por citas en letra cursiva, que viene siendo la forma correcta de transcribir en una obra de ficción.

La *paratextualidad* o relación que el texto mantiene con el paratexto, vendría a ser la segunda clasificación transtextual:

...títulos, subtítulos, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía (Genette, 1989: 11-12).

Acerca de la tercera clasificación, la *metatextualidad*, dice: "... es la relación que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo" (Genette, 1989:13); de la cuarta, la *hipertextualidad*, clasificación importante para su autor, señala:

Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. [...] Para decirlo de otro modo, tenemos una noción general de texto en segundo grado [...] o texto derivado de otro texto preexistente.

Esta derivación puede ser del orden, descriptivo o intelectual, en el que un metatexto (digamos la página de la *Poética* de Aristóteles) “habla” de un texto (*Edipo Rey*). Puede ser de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A, del cual resulta el término de una operación que calificaré, también provisionalmente, como *transformación*, y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él o citarlo (Genette, 1989:14).

Quinta y última clasificación, *architextualidad*: “Se trata de una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual (títulos, como Poesías, Ensayos, Le Roman de la Rose, etc., o más generalmente, subtítulos: la indicación *Novela*, Relato, Poemas, etc., que acompaña al título en la cubierta del libro), de pura pertenencia taxonómica” (Genette, 1989: 13).

De las cinco clasificaciones de la transtextualidad propuestas por Genette, destacan la intertextualidad y la hipertextualidad. Los parentescos funcionales entre ambos son interesantes, pero es evidente que no llegan a ser iguales. La intertextualidad genettiana se define por la relación de copresencia entre dos o más textos y la hipertextualidad son la transformación de un texto anterior y la imitación estilística (Martínez Fernández, 2001: 63).

El concepto y noción de intertextualidad nace en el artículo de Julia Kristeva publicado en 1967, “La palabra, el diálogo y la novela”. Como apunté líneas arriba, varios fueron los críticos y teóricos que retomaron tal concepto, pero fue Genette quien propuso una clasificación de la intertextualidad con base en su transtextualidad en su obra monográfica de 1982, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*.

Hasta aquí dos destacadísimos exponentes de la intertextualidad; una, creadora del concepto; otro, investigador y desarrollador del mismo. De acuerdo con la estructura de esta investigación omití a algunos pensadores clásicos de la intertextualidad, si bien en el siguiente subcapítulo retomaré a otros a propósito del intertexto.

1.2. Intertexto

De acuerdo con la definición de Helena Beristáin, el intertexto es:

Conjunto de las unidades en que se manifiesta el fenómeno de transtextualidad (“trascendencia textual del texto”), dado en la relación entre el texto analizado y otros textos leídos o escuchados, que se evocan consciente o inconscientemente o que se citan, ya sea parcial o totalmente, ya sea literalmente (en este caso, cuando el lenguaje se presenta intensamente socializado o aculturado y ofrece estructuras sintácticas o semánticas comunes a cierto tipo de discurso), ya sea renovados o metamorfoseados creativamente por el autor, pues los elementos extratextuales promueven la innovación.⁸

En la obra de Parménides García Saldaña que se analiza en este trabajo, la evocación consciente o inconsciente es un ejercicio importantísimo por parte del receptor. Efectivamente, el autor de *El rey criollo* acultura el lenguaje de su discurso mediante una metodología creativa para acercarse a su lector implícito.

Ahora bien, Roland Barthes fue uno de aquellos teóricos que siguiendo el trabajo de Julia Kristeva abordó el tema del intertexto y así lo expone:

Todo texto es un intertexto, otros textos están presentes en él, en niveles variables, bajo formas más o menos reconocibles; los textos de la cultura anterior y los de la cultura contemporánea o del entorno, todo texto es un tejido nuevo de citas. Pasan al texto, redistribuidos en él trozos de códigos, de fórmulas, de modelos rítmicos, fragmentos de usos sociales, etc., porque siempre hay lenguaje antes del texto y alrededor de él. La intertextualidad, condición de todo texto, sea el que sea, no se reduce evidentemente a un problema de fuentes o de influencias; el intertexto es un campo general de fórmulas anónimas, en cuyo origen raramente se repara, de citas inconscientes o automáticas, dadas sin comillas.⁹

⁸ Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2003, p. 269.

⁹ Roland Barthes citado por Antonio Mendoza Fillola en *El intertexto lector. El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con el lector*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, p. 77.

Tal definición acarreó críticas de parte de algunos estudiosos de la intertextualidad. José Enríquez Martínez Fernández considera que mezcló los conceptos de código y texto, por lo tanto, su definición de intertexto resulta confusa. Hans-Georg Ruprecht y Marc Angenot comentan que Barthes volvió inoperatorio el concepto y Riffaterre afirma que confundió el intertexto con asociaciones fortuitas de acuerdo a la experiencia de cada quién y así convertir al texto en un pretexto (Martínez Fernández, 2001:58-59).

Michael Riffaterre ofrece un concepto más claro y contundente del intertexto, antes, opina:

La intertextualidad es un modo de percepción del texto, es el mecanismo propio de la lectura literaria. Solamente ella produce, en efecto, la significancia [...] La significancia, por el contrario, resulta de la relación de esas mismas palabras y sistemas verbales situados fuera del texto (pero a veces parcialmente citados en ese texto) y que se hallan ora en estado potencial en la lengua, ora ya actualizados en la literatura. El texto literario no es, pues, simplemente un conjunto de lexemas organizados en sintagmas, sino un conjunto de presuposiciones de otros textos. Cada una de las palabras que lo componen sólo tendrá función literaria cuando se lo comprenda primeramente, como todas las palabras, según las reglas del lenguaje y los constreñimientos del contexto, pero también, casi simultáneamente, en función del intertexto que él presupone (Navarro, 1997: 163).

Esto es intertextualidad para el crítico y teórico literario francés. El receptor a través de su lectura literaria produce, lo que Riffaterre llama, la significancia, así logra entablar una relación con la obra y los sistemas verbales situados fuera del texto. En el caso de *El rey criollo* las citas y menciones de canciones vienen a ser esos sistemas verbales ajenos que encontrarán su lugar dentro del texto mediante la significancia. Entonces, ¿cómo define Riffaterre intertexto?

El intertexto es el conjunto de los textos que podemos asociar a aquel que tenemos ante los ojos, el conjunto de los textos que hallamos en nuestra memoria al leer un pasaje dado. El intertexto es, pues, un *corpus* indefinido. Siempre podemos, en efecto, reconocer su comienzo: es el texto que desencadena asociaciones de la memoria desde que comenzamos a leerlo. En cambio, es

evidente que no le vemos el fin. Esas asociaciones son más o menos amplias, más o menos ricas, según la cultura del lector. Se prolongan y se desarrollan según el progreso de esa cultura, o incluso en función de número de veces que releemos un texto (Navarro, 1997: 170).

Por ello, Jesús Camarero afirma que para él la intertextualidad es un efecto de lectura, porque lo más importante es el lector: a él corresponde reconocer e identificar el intertexto, y su memoria y competencia resultan definidoras para la intertextualidad (Camarero, 2008: 30). Así, el receptor interactúa con la obra mediante el intertexto vía la intertextualidad y de acuerdo con su horizonte de expectativas éste lo podrá interpretar y dar un sentido más amplio.

Heinrich Plett vendría a decir que el intertexto podría ser “un texto *entre* textos” y pone énfasis en la interpretación de la preposición “entre” ya que de ésta se pueden derivar varios conceptos. Igualmente concede importancia al autor y al lector porque ellos hacen visible y comunicable el intertexto. Además, son necesarios los marcadores que lo señalen así: “todos los intertextos son textos”, pero no a la inversa porque si así fuera ambos serían lo mismo; explica: “Un texto puede ser considerado como una estructura sígnica autónoma, delimitada y coherente. Sus límites están indicados por su principio, medio y fin; y su coherencia, por la conjunción deliberadamente interrelacionada de sus elementos constituyentes”, y continúa:

Un intertexto... está caracterizado por atributos que van más allá de él. No está delimitado, sino des-limitado (sic), porque sus elementos constituyentes se refieren a elementos constituyentes de otro(s) texto(s). Por lo tanto, tiene una doble coherencia; una *intratextual* que garantiza la integridad inmanente del texto, y una *intertextual* que crea relaciones estructurales entre él mismo y otros textos. Esta doble coherencia contribuye a la riqueza y complejidad del intertexto, pero también a su status problemático.¹⁰

¹⁰ Heinrich Plett. “Intertextualidades” en *Criterios. Teoría de la literatura y de las artes, estética, culturología*. Cuba: UNEAC. Casa de las Américas. Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, 1993, p. 67-68.

Para concluir, cito a Lauro Zavala y su definición del intertexto, que conjunta y aclara la visión panorámica que se leyó en este subcapítulo: “El concepto de intertextualidad presupone que todo texto está relacionado con otros textos, como producto de una red de significación. A esa red la llamamos *intertexto*. El intertexto, entonces, es el conjunto de textos con los que un texto cualquiera está relacionado”.¹¹ Clara y sencilla es la definición de Lauro Zavala, además, con una aplicación no sólo literaria sino cinematográfica.

En efecto, como afirma Zavala el intertexto es ese conjunto de citas, menciones y alusiones textuales con las que un texto está relacionado y, según Riffaterre, las asociaciones que de aquéllos tengamos serán de acuerdo a la cultura que posea el lector; por último, Plett menciona la doble coherencia del intertexto: la *intratextual*, la característica inseparable del intertexto con el texto y la *intertextual*, la relación entre el intertexto y otros textos. Así que, en *El rey criollo*, las asociaciones que el lector haga de los intertextos tendrán que ver en gran medida con la cultura, principalmente la musical, que posea, relacionándolos con el texto y trayendo, vía la intertextualidad, la significación que el intertexto tiene fuera del texto.

1.3. Brevemente sobre el cuento

A lo largo de este primer capítulo he abordado el concepto de intertextualidad así como el concepto de intertexto desde sus inicios y teniendo en cuenta a sus principales estudiosos; el entendimiento de ambos es necesario ya que el primero se sirve del segundo para llegar a una obra.

El rey criollo de Parménides García Saldaña consta de once cuentos, pero, ¿qué es el cuento?: “Término de origen latino... con el que se designa un relato breve, oral o escrito, en el que se narra una historia de ficción (fantástica o

¹¹ Lauro Zavala. *Manual de análisis narrativo. Literario, cinematografía, intertextual*. México: Trillas, 2007, p. 28.

verosímil, con un reducido número de personajes y una intriga poco desarrollada, que se encamina rápidamente hacia su clímax y desenlace final” (Estébanez, 2004: 243).

En *Cómo estudiar el cuento* Lauro Zavala presenta datos consistentes en señalar los elementos distintivos característicos de los tres tipos de cuentos: el clásico, el moderno y el posmoderno.¹² Propone una cartografía didáctica para su análisis que bien ha sido documentada en los trabajos fundamentales para la teoría del cuento, así, en el lapso de 150 años se rastrean cuatro momentos importantísimos para la evolución del cuento literario:

- En 1842 se establece el principio de unidad de impresión y la existencia del final sorpresivo (en los textos de Poe).
- En 1892 se reconoce la importancia del principio de compasión y las posibilidades de participación que ofrece el final abierto (en las cartas de Chéjov a sus amigos acerca de la escritura del cuento).
- En 1942 se publican las *Ficciones* de Jorge Luis Borges, cada una de las cuales contiene a su vez rasgos estructurales del cuento clásico y elementos narrativos del cuento moderno, de manera simultánea y, por tanto, paradójica. Estamos aquí ante el ejemplo más claro de escritura posmoderna.
- En 1992 se empieza a publicar el testimonio de los escritores que reconocen posibilidades de reescritura de las tradiciones establecidas hasta este momento. En esta clase de escritura como relectura irónica es posible jugar, incluso de manera colectiva y anónima (como ocurre en las narraciones de tradición oral), con los fragmentos de las convenciones de la escritura existente hasta el momento (Zavala, 2009: 21-22).

Lauro Zavala señala que gran parte del cuento mexicano de la primera mitad del siglo XX tiene naturaleza clásica pero es a raíz de las siguientes obras

¹² Lauro Zavala. “El cuento clásico, moderno y posmoderno” en *Cómo estudiar el cuento. Teoría, historia, análisis, enseñanza*. México: Trillas, 2009, p. 19. De este último aclara que no existen textos a los cuales llamarles *posmodernos*, sino más bien lecturas posmodernas de textos donde se hayan elementos de naturaleza moderna.

que el cuento mexicano inicia una tradición propiamente moderna: *Confabulario* (1952), de Juan José Arreola; *El llano en llamas* (1953), de Juan Rulfo; *Los días enmascarados* (1954), de Carlos Fuentes y *¿Águila o sol?* (1955), de Octavio Paz. Sin embargo, durante la segunda mitad de la década de los sesenta, un grupo de escritores “reaccionan irónicamente ante la situación del país, del resto del mundo y de su propia tradición literaria, adoptando casi generacionalmente un tono lúdico y carnavalesco” y destaca *La ley de Herodes* (1967), de Jorge Ibarguengoitia; *La oveja negra* (1967), de Augusto Monterroso; *Inventando que sueño* (1968), de José Agustín; *Hacia el fin del mundo* (1969), de René Avilés Fabila;¹³ *Infundios ejemplares* (1969), de Sergio Golwarz; *Álbum de familia* (1971), de Rosario Castellanos y *El principio del placer* (1971), de José Emilio Pacheco; así comenzó a producirse una escritura “genéricamente híbrida, narrativamente fragmentaria, estructuralmente itinerante y de brevedad extrema” (Zavala, 2009: 22-23).

Ahora bien, retomando la clasificación del cuento en clásico, moderno y posmoderno. Del primero, Lauro Zavala dice que es *circular* debido a la verdad única y central de su contenido, *epifánico* porque su organización gira alrededor de una sorpresa final, *secuencial* o de principio a fin, *paratáctico* porque a cada fragmento le debe seguir inmediatamente aquello que se ha expresado y *realista* ya que está sostenido por un conglomerado de convenciones genéricas. Su objetivo es la *representación* de una realidad narrativa (Zavala, 2009: 25).

Del cuento moderno, comenta Zavala, su estructura es *arbórea* debido a la admisión de muchas posibles interpretaciones; se apoya en la *espacialización del tiempo* porque lo trata con la simultaneidad subjetiva del espacio, su estructura es *hipotáctica* porque cada fragmento puede ser autónomo, en lugar de una epifanía sorpresiva final tiene *epifanías implícitas* o *sucesivas* y es *antirrealista* por su actitud crítica ante las convenciones genéricas (Zavala, 2009: 27).

¹³ Estos dos últimos autores están clasificados dentro de lo que Margo Glantz llamó “literatura de la Onda”, tema que comentaré en el subcapítulo 2.5.1. Parménides García Saldaña también fue encasillado en dicha corriente.

Por último, las características del cuento posmodernos son: *rizomático* porque al interior del cuento se enciman distintas estrategias de epifanías genéricas, *intertextual* “porque está construido con la superposición de textos que podrán ser reconocidos o proyectados sobre la página por el lector”, *itinerante* porque fluctúa entre lo paródico, lo metaficcional y lo convencional y *antirrepresentacional* porque “... se apoya en el presupuesto de que todo texto constituye una realidad autónoma, distinta de la cotidiana y, sin embargo, tal vez más real que aquella” por tanto, los cuentos posmodernos consisten en la *presentación* de una realidad textual (Zavala, 2009: 28).

En los cuentos de *El rey criollo* se pueden encontrar características tanto del cuento clásico, moderno y posmoderno. Del primero se distingue su escritura circular, el final epifánico así como el realismo, a veces crítico y otras irreverente; del segundo, las epifanías implícitas o sucesivas así como su antirrealismo (en el sentido de ir contra las convenciones establecidas) y del último, la característica intertextual, la itinerante y la antirrepresentacional por mencionar algunas.

Ahora bien, para el análisis del cuento, Lauro Zavala propone un mapa analítico que permite hacer diversos recorridos metódicos de acuerdo con las necesidades de cada lectura. De este modo propone *una cartografía didáctica como modelo para armar* que realmente son dos. El primer modelo ofrece una visión global, amplia y general: Los elementos de análisis del cuento son: 1. *Título* (¿Qué sugiere? ¿Cómo se relaciona con el resto del cuento?), 2. *Inicio* (¿Cuál es la función del inicio? ¿Existe alguna relación entre el inicio y el final?), 3. *Narrador* (¿Desde qué perspectiva (temporal, espacial, ideológica) se narra?), 4. *Personajes* (¿Cuáles son los personajes?), 5. *Lenguaje* (¿Cómo es el lenguaje del cuento?), 6. *Espacio* (¿Dónde transcurre el cuento y qué importancia tiene el espacio?), 7. *Tiempo* (¿Cuándo se narra el cuento? ¿Cuándo ocurre lo narrado?), 8. *Género* (¿Cuál es el género al que pertenece el texto?), 9. *Intertextualidad* (¿Qué relaciones intertextuales existen en el texto? ¿Hay subtextos?) y 10. *Final* (El final es epifánico? ¿Qué importancia tiene el final en este cuento?) (Zavala, 2009: 32-34).

El segundo modelo proporciona los elementos estratégicos para ahondar en algún aspecto específico de los 10 elementos: 1. *Título*: sintaxis, polisemia, anclajes; 2. *Inicio*: Función estructural, primera frase, intriga de predestinación; 3. *Narrador*: sintaxis, distancia, perspectiva, focalización, tono; 4. *Personajes*: protagonista, conflicto interior, conflicto exterior, evolución psicológica, personajes planos, *doppelgänger*; 5. *Lenguaje*: convencionalidad, figuras, relaciones, juegos; 6. *Espacio*: determinación, cronotopo, desplazamiento, objetos; 7. *Tiempo*: tiempo gramatical, tiempo referencial, tiempo diegético, tiempo psicológico, tiempo de la escritura, tiempo de la lectura; 8. *Género*: temas, estructuras convencionales, modalidades; 9. *Intertextualidad*: estrategias, intercodicidad, subtextos, híbridos y 10. *Final*: cuento clásico (epifánico), cuento moderno (abierto), cuento posmoderno (paradójico) (Zavala, 2009: 34-36).

Mi análisis se basará en el punto número 9 de ambos mapas, la intertextualidad, aunque no pasaré por alto puntos tan importantes como título, narrador, personajes, etc., para complementar mi estudio. Para un análisis más completo de la intertextualidad Lauro Zavala propone su *Manual de análisis narrativo*, en éste establece un mapa para llevar a cabo un análisis intertextual.

1.4 Metodología desde una perspectiva intertextual

Lauro Zavala comenta que la intertextualidad es la característica principal de la cultura contemporánea. Explica que todo producto cultural como un concierto, una película, una novela, etc., son un tejido de elementos significativos que están relacionados entre sí, por tanto, tal producto puede ser estudiado en términos de esas redes; de modo que todo texto debería ser entendido en términos de la red de significación a la que pertenece. Ahora bien, Zavala resalta el trabajo de observación y asociación intertextual que la persona lleve a cabo en un texto mediante el intertexto, por ello afirma que la intertextualidad es el producto de la mirada que la descubre e incluso que la construye: “La intertextualidad no es algo que dependa exclusivamente del texto o de su autor,

sino también, y principalmente, de quien observa el texto y descubre en él una red de relaciones que lo hacen posible como materia significativa desde una determinada perspectiva: precisamente la perspectiva del observador” (Zavala, 2007: 27). Papel determinante tiene el receptor ya que es él el verdadero creador de significación. Deja de ser un agente pasivo para ser un elemento productivo, activo y generador de interpretaciones, decodificando el mensaje que está frente a él; sus horizontes de experiencias y expectativas serán elementos de gran importancia porque determinan la construcción intertextual.

Ahora bien, en su *Manual de análisis narrativo* Lauro Zavala presenta un mapa para llevar a cabo un análisis intertextual aunque advierte que “debido a la naturaleza misma de la intertextualidad, no existe una forma única y definitiva de hacer un análisis intertextual, pues puede haber tantas lecturas intertextuales como textos y lectores que establecen sus propias asociaciones inter(con)textuales” (Zavala, 2007: 31). Además, proporciona un glosario específico para el estudio y análisis intertextual. Ésta es la guía o mapa de análisis intertextual:

Elementos de análisis intertextual

Contextos de interpretación (*framings*)

a) ¿En qué condiciones se produce aquello que es interpretado?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

- Contexto histórico de producción, distribución o enunciación

b) ¿En qué condiciones se produce la interpretación?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

- Horizonte de experiencias y expectativas.
- Enciclopedia y competencia de lectura.
- Finalidad de la interpretación (o ausencia de finalidad).
- Hipótesis de la lectura: atribuciones del lector.
- Co-textos de lectura (presentes o ausentes durante la interpretación).
- Contingencias personales y materiales de la interpretación.

Análisis textual (elementos discursivos)

¿Qué elementos son específicos del texto?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

- Códigos específicos del tipo de discurso interpretado.
- Anclajes sintácticos semánticos internos y externos al texto (nombre, título o referencia contextual; fragmentos, capítulos o secuencias).
- Lógica secuencial del análisis (inicio/final; causas/efectos; actos/huellas; hechos/evidencias, sorpresas/suspense).
- Organización textual general: gradación y combinación de estrategias de representación y evocación (descripción) y/o de demostración y revelación (reconstrucción).
- Estrategias textuales específicas: casuísticas, narrativas, analógicas o dialógicas (estrategias dialógicas: parataxis, paradoja, heteroglosia, elipsis, conjetura, mitología, polifonía).
- Conclusión del análisis: compromiso ético, estético y social del texto.

Tradición textual

¿A qué tradición discursiva pertenece el texto?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

- Evolución histórica de las convenciones discursivas (modalidades tradicional, subversiva, paradójica/contextos clásico, moderno posmoderno/arte como representación, antirrepresentación, presentación de realidades).
- Articulación lógica de las convenciones discursivas (razonamiento deductivo, inductivo, abductivo/laberinto circular, arbóreo, rizomático/discursividad metonímica, metafórica, itinerante/verdad monológica, dialéctica, dialógica o multilógica).

Arqueología textual (relación con otros textos o con otros códigos)

Arqueología pretextual (moderna)

¿El texto está relacionado con otros textos?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

- Alegoría, alusión, atribución, citación, copia, ecfraasis, facsímil, falsificación, glosa, huella, interrupción, mención, montaje, parodia, pastiche, plagio, precuela, préstamo, *remake*, *retake*, seudocita, secuela, silepsis, simulacro.

Arqueología architextual (posmoderna)

¿El texto está relacionado con otros códigos?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

- Anamorfosis, anomalía genérica, carnavalización, *collage*, correspondencia, *déja vu*, hibridación, homenaje, influencia, metaparodia, *revival*, saprófito, serie, simulacro posmoderno (sin original), variación.

Palimpsestos (subtextos implícitos)

a) ¿Existen sentidos implícitos en el texto?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

- Connotaciones alegóricas, parabólicas o arquetípicas.
- Mercados simbólicos y lectores implícitos.
- Versiones preliminares (borradores, fragmentos, avances)
- Versiones alternativas (censura estética, semiótica, ideológica).
- Co-textos virtuales (actualizados o no en cada contexto de lectura).

b) ¿Cómo son las relaciones con los otros textos o códigos?

Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta:

- Texto o código dominante y texto o código recesivo.
- Relación polémica y agonística o integrativa y dialógica.
- Gradación de la presencia del discurso referido.
- Marcadores de intertextualidad: explícitos (comillas, notas al pie) o implícitos (interrupciones, espacios en blanco, cambio de formato).
- Consonancia, disonancia o resonancia (formal o ideológica) entre textos y códigos.

1.5 Conclusiones

El concepto intertextualidad ha evolucionado desde que Julia Kristeva lo diera a conocer al mundo de la literatura a partir de su análisis sobre un trabajo de investigación que Bajtín llevara a cabo sobre Dostoievski. Desde entonces han sido muchos los investigadores que han desarrollado el concepto; Genette, Barthes, Riffaterre, Plett, Enríquez Fernández, Camarero, Zavala, etc., sin embargo, la definición sencilla y actual que este último investigador ofrece del concepto intertextualidad, al afirmar que es la característica principal de la cultura contemporánea y aquella se reduce al recurso de la cita, mención y alusión que se encuentre dentro de un texto es la que encuentro eficaz para mi análisis. Mediante aquellos recursos un texto se relaciona con más textos. Por tanto, en *El rey criollo* de Parménides García Saldaña las citas, menciones y alusiones de canciones, que son mi objeto de análisis, que estén dentro de sus once cuentos estarán relacionados no sólo con la estética propia de los relatos sino con una estética ajena que, aunque extraliteraria, tiene que ver con el texto mismo, ofreciendo diversas posibilidades de lectura de acuerdo al horizonte de experiencias y expectativas del lector.

En cuanto a la definición de intertexto retomo la de Riffaterre, ya que menciona que éste es un *corpus* indefinido que se puede asociar al texto que se

está leyendo, y tal asociación puede ser pobre o extensa según la cultura del lector o al número de veces que se lea el texto y sus intertextos. La definición de Zavala dice que aquél es el conjunto de textos con los que otro texto está relacionado; citas, menciones o alusiones que el lector puede relacionar de acuerdo con su vasta o exigua cultura. Ambos investigadores dan preferencia al intertexto dentro de la obra literaria (incluso cinematográfica, en el caso de Zavala). Como mencioné en el punto 1.2 la cultura musical será la principal ventaja del lector de la obra de Parménides García Saldaña, pero esto no significa que un lector no especializado, musicalmente, no pueda disfrutar de su prosa.

La contundencia, claridad y actualidad de Lauro Zavala me motivaron a tomar en cuenta su mapa de Elementos de análisis intertextual para llevar a cabo mi trabajo de investigación. Esta cartografía didáctica es extensa. Llevar a cabo un análisis exhaustivo utilizando todos los elementos propuestos me parece una tarea infructuosa; por ello, considero pertinente retomar sólo los elementos que crea necesarios y que me ayuden a clarificar mi análisis de los intertextos, elegidos a conciencia, en *El rey criollo*.

Por lo tanto y para concluir, trabajaré desde la perspectiva de Zavala en cuanto a intertextualidad, y de éste y Riffaterre en cuanto a intertexto, tomando sólo los elementos necesarios de la extensa cartografía intertextual para analizar los once cuentos de *El rey criollo*. El tercer capítulo de este trabajo de investigación está destinado completamente al análisis de esta obra.

CAPÍTULO 2. PARMÉNIDES, EL PATRIARCA DE LA ONDA

2.1 Parménides García Saldaña

Parménides García Saldaña nació el 9 de febrero de 1944 en Orizaba, Veracruz, pero siempre vivió en la ciudad de México. Pasó su infancia y adolescencia en la colonia Narvarte, en un contexto de clase media de finales de los cincuenta y principios de los sesenta. Desde su niñez se inició en sus dos grandes pasiones: la literatura y el rock.¹⁴ No es habitual que un niño posea intereses tan profundos pero Parménides los tuvo, y éstos lo acompañarían durante toda su vida. No fue un niño común y ya desde entonces se registran anécdotas curiosas en torno a él, como aquella que relata un primo suyo. En un día de campo: “Parme” se perdió y sus familiares, preocupadísimos, no paraban de buscarlo hasta que, de repente, una tía suya, alterada, y al grito de: “¡Válgame Dios! ¡Mira este chamaco!”; encontró al pequeño; estaba debajo de una perra que acababa de parir, amamantándose.¹⁵

El rocanrol, como a muchos jóvenes de aquella época, conmocionó a Parménides. Sus padres no comprendían su “ruidoso gusto” por aquella música. Por tanto, fue un adolescente más que vivió hasta el fondo los conflictos de la llamada brecha generacional (Agustín, 2007: 141). A finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, los jóvenes toman conciencia de sí mismos, se saben diferentes de los niños pero, sobre todo, de los adultos y deciden que tienen derecho a disfrutar esta etapa de su vida. El rocanrol fue un catalizador de esta tendencia: grito de guerra y estandarte de la juventud. Acerquémonos, pues, de forma breve a la historia del rocanrol.

¹⁴ José Agustín. “Parménides” en *La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*. México: Random House Mondadori, 2007, p. 141.

¹⁵ Rosa Carmen Ángeles. *Una de Parménides García Saldaña*. <http://pastoverde08.wordpress.com/una-de-parmenides-garcia-saldana/>

2.2 El rocanrol

La base del rock es el blues, música primaria, básica, de tendencias a la monotonía que puede expresar alegría desde el dolor. Surgido en Estados Unidos en la segunda mitad del siglo XIX, basa su armonía en los cantos de lamentación de los esclavos africanos, así como en la canción religiosa y las piezas bailables llamadas *jump-ups*. Así se creó una forma musical: cantar un verso que será respondido por la guitarra. El blues representa el punto de vista de los negros: tristeza y dulce melancolía, así como de una vida interior rica y profunda (Agustín, 2007: 31).

El gran blues surgió en la década de los treinta del siglo pasado en el delta del Misisipi y Nueva Orleáns. En los cuarenta se desplazó a Chicago donde los grandes músicos de blues cambiaron el formato tradicional y comenzaron a utilizar guitarras eléctricas, armónicas amplificadas, bajo, piano y batería, lo que permitió al blues seguir desarrollándose y lo que a la larga representaría una influencia decisiva en el rock posterior a los años sesenta.¹⁶

Entrada la década de los cuarenta, en los barrios negros norteamericanos, apareció el *rhythm and blues*, añadiéndole ritmo al blues que, con espíritu más abierto y menos lamentativo, prácticamente era rocanrol. En los cincuenta, los jóvenes negros se adentraron de lleno con esta música enriqueciéndola con auténtica alegría, humor y coros divertidos y llenos de vitalidad. En el sur norteamericano los jóvenes blancos asimilaron el blues y lo fundieron con el *country* y el *western*, el resultado: *rockabilly*, que también, prácticamente, ya era rocanrol. Por tanto, el rocanrol fue un derivado del blues hecho por jóvenes negros, con su *rhythm and blues*, y el hecho por blancos, con su *rockabilly*, aunque también se nutrió de la improvisación y la dureza del jazz y del góspel (música religiosa de los negros) (José Agustín, 2007: 32).

¹⁶ José Agustín. *El hotel de los corazones solitarios*. México: Nueva Imagen, 1999, p. 18.

En esta misma década, una de las formas de segregación racial se expresaba en la radio. Existían estaciones que transmitían música para un público de raza blanca y otras, hacían lo propio con música negra, para la población afroamericana. Alan Freed, locutor de radio de una estación blanca, tuvo la idea de programar *rhythm and blues* que, además de ser movido y rítmico, utilizaba frecuentemente la expresión “rock n’ roll”; el locutor blanco no tardó en bautizar esta música con tal denominación.¹⁷ “Rock n’ roll” era un eufemismo que los negros usaban para referirse a la actividad sexual.

Música surgida de una población esclavizada, ritmos tristes y alegres, rítmicos y profundos; amor, gozo, sensualidad y sexualidad. Esta música, de naturaleza contracultural, “ruidosa” y relacionada con la delincuencia y el vicio, encantaría a Parménides y, por supuesto, a la juventud de su época, que inmediatamente se sintió identificada con este género. En el caso de Parménides, alcanzaría su prosa. Pero este rock primario necesitaba un impulso, aunque fuera mínimo, para apurar su crecimiento. Un joven nacido en Memphis a mediados de la década de los años treinta del siglo pasado, sería el encargado de tal proeza.

2.2.1 El Rey

De acuerdo con Julia Palacios, el otro gran acontecimiento en la historia del rock, después de rebautizar al *rhythm and blues* como rocanrol, fue el descubrimiento de Elvis Presley (Palacios, 2006: 15). Por su parte, José Agustín afirma que el joven Elvis fue el vehículo que lo difundió además de “quintaesenciarlo”. Era un joven carismático, fuerte, bello, sensual, provocativo y rebelde con alma y cultura negra. De naturaleza transgresora, costó trabajo contenerlo para mediatizarlo e integrarlo al sistema (Agustín, 2007: 33-34).

¹⁷ Julia Palacios. *Hay buen rocanrol esta noche. Primeros años del rock en México*. México, Trilce, 2006, p. 13.

José Agustín considera dos momentos en la carrera de Elvis, el primero de 1955 a 1958, sus mejores años, con gran apasionamiento así los resume:

... el primero, que era experto en la música de los negros, blues y rhythm & blues, pero también en la gran tradición ranchona que incluía el rock-a-billy (sic); el primer blanco que cantaba como negro, el que causó sensación en sus jiras (sic) de 1955, el que cantaba con los Jordanaires, el tololochista Bill Blac y el requinto Scotty Moore; el rocanrolero bello y carismático, el que meneaba las nalgas y la pelvis o se sacudía intensamente con espasmos cortos y rápidos, el que escandalizó a los vetarros del alma, gringos y mexicanos, el santo patrón de los rebeldes sin causa, el que hacía covers geniales de Big Mama Thornton... Mr. Blue... Lloyd Price... o Carl Perkins... el que se reventaba rolas de Jerry Leiber y Mike Stoller; el de canciones de títulos antológicos como “Se me olvidó acordarme de olvidar”... el que se reventó rolones que son la pura neta como “That’s all right”, “Misery train”, “My baby left me”, “I was the one”, [...] el que se mató y se convirtió en un gran mito cultural (Agustín, 1999: 25-26).

Parménides decía: “El Rey (mi rey, mi majestad, mi ídolo) temblaba la pierna, lanzaba al aire su voz rasposa (negroide)” y las jovencitas gritaban, lloraban, caían desmayadas porque las había enfermado de amor ante la sorpresa y el horror de los adultos.¹⁸

De acuerdo con Agustín, el segundo Elvis, el que vino después de 1958, no sería igual al primero; se cortó el pelo, hizo triviales películas hollywoodenses, cantó en las Vegas, etc. (Agustín, 1999: 26). Según Parménides, El Rey representaba la sedición y rebeldía hacia los principios de su país y éste le envió un ultimátum: “o se sujeta a las leyes que rigen El Sistema o El Sistema tomará las medidas necesarias”. Elvis marcha a Alemania a cumplir su servicio militar; Parménides sentencia: “*¡El Rey de la Rebelión Rocanrolera Ha Sido Asesinado Por El Gobierno Norteamericano!*” (Parménides, 1974: 142)¹⁹

¹⁸ Parménides García Saldaña. “The Rolling Stones now and again” en *En la ruta de la onda*. México: Diógenes, 1974, p. 112.

¹⁹ Aclaración pertinente para el lector: la prosa de García Saldaña buscó distinguirse por su irreverencia, provocación, rebeldía, etc., ante el canon literario establecido de la época, por ello,

En “El rey criollo”,²⁰ el protagonista destaca la admiración que él y sus amigos sienten por Elvis; juntos van al cine a ver *King Creole (El rey criollo)* a pesar de las críticas negativas de su padre hacia el Rey: “es un degenerado maricón”. La opinión de su hermano mayor va más allá en cuanto a los insultos; el protagonista sabe que Elvis Presley, “fregón”, “carita”, “el Rey del Rocanrol” (Parménides, 2007: 163), no puede ser entendido por mentalidades mojigatas y, aunque siente coraje de los comentarios punzantes hacía el Rey, comprende y asimila tales críticas. Así, el primer Elvis, el blusero, el rebelde, el que enamoraba a las jovencitas con su voz de negro, es el que gustaría a Parménides y que sin dificultad le rinde tributo en este cuento suyo.

“El rey criollo” está inspirado en los incidentes acontecidos en 1958 durante la proyección de *King creole (El rey criollo)*. ¿Qué pasó aquella ocasión que motivó la inspiración del cuento? ¿Acaso el cine de aquella época también influía en la juventud? ¿Qué tenía este nuevo cine proveniente de los Estados Unidos?

2.2.2 Los rebeldes del cine

King Creole (con Elvis Presley como protagonista) se estrenó en el cine Las Américas en mayo de 1959 en la ciudad de México. Titulada aquí *Melodía siniestra*,²¹ su preestreno cargaba con la sombra de los acontecimientos suscitados en el cine Roble y Balmori, donde, en 1958, se dice hubo motines cuando se proyectó *Jailhouse Rock* o *Prisionero del rocanrol* (también protagonizada por Presley) como se le conoce en México. Así, antes y durante la proyección de *King Creole*, los asistentes, jóvenes pandilleros en su mayoría y amantes de la música del Rey, causaron tumultos dejando semidestrozado el cine: “...como si ése hubiera sido el momento de descargar toda su repugnancia ante la histeria juvenil de los últimos años” (Agustín, 2007: 38). Los granaderos hicieron

nótese el uso exagerado de mayúsculas o el cambio de tipografía. La finalidad estética de tales recursos no forman parte de esta investigación.

²⁰ Parménides G. S. *El rey criollo*. México: Joaquín Mortíz, 2007, p. 159.

²¹ Actualmente se encuentra con el título *El barrio contra mí*.

acto de presencia imponiendo su “orden” golpeando a todos los jóvenes que pudieron y arrestando a quienes no lograron escapar. El rock cambia la manera de ver el cine, la actitud de los asistentes frente a las pantallas no es la misma, es alegre, entusiasta, rebelde, Luis Ángel Abad comenta:

Después de que el flujo de voluntades que la masa de espectadores se encontraba en trance de proyectar, recorrida por la disipante sensación de la imagen cinematográfica, se articulase por gramáticas de montaje y narrativas de amor burgués, una mera canción subvierte radicalmente la estructuración espacial y ritual de la ceremonia. El cine a oscuras ya no es un mar de cabezas en calma, sino un desbarajuste de cuerpos saltando por encima de las butacas, una imposibilidad de prestar atención sentado a una edificante historia de amor.

De esta manera, un fenómeno de la cultura del rock recupera al cine como experiencia catalizadora de la revuelta popular. El rock hace del cine una propuesta revolucionaria... o desatasca del patio de butacas una estructura rigurosa de encasillamiento...²²

José Agustín afirma que Elvis Presley fue el vehículo de difusión del rocanrol, pero su éxito masivo ocurrió en 1955 gracias al exitoso tema de Bill Haley y sus Cometas, “Rock Around the Clock” (“Al compás del reloj”), que fue el tema musical de la película *Blackboard Jungle* (*Semilla de maldad* y que en México se tituló *¡El drama de la juventud descarriada!*) (Agustín, 2007: 33-34). Richard Dadier (Glenn Ford), un profesor de una escuela enclavada en un barrio marginal, intenta educar a jóvenes inadaptados que no respetan el mundo adulto. El detective que está a cargo de encontrar a los jóvenes que golpearon hace un par de semanas al profesor Dadier, afirma:

... yo he manejado a muchos chicos rebeldes... ricos y pobres. Tenían 5 o 6 años en la última guerra. Su padre estaba en el ejército. Su madre en una planta de defensa. Sin vida de hogar, sin iglesia. Sin un lugar a donde ir. Formaron

²² Luis Ángel Abad. “Destacando el patio de butacas” en *Rock contracultura*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002, p. 28.

bandas callejeras... tal vez los chicos de hoy son como todos. Confundidos, desconfiados, asustados.²³

El tema de una juventud desadaptada socialmente, integrantes de pandillas, delincuentes, rebeldes, ya había sido representado en *The Wild One (El salvaje)* en 1953 y, después, en la mítica *Rebel Without a Cause (Rebelde sin causa)* en 1955. La desintegración familiar así como la falta de valores religiosos son el resultado de esta juventud; ¿de quién es la culpa? La “culpa” de todo esto son, en gran medida, las nuevas expresiones culturales, principalmente el rocanrol.

En 1955 se estrenó en México *The Wild One (El salvaje)*. Su proyección acarreó toda una ola de criminalidad juvenil que durante meses ocupó las columnas de periódicos y revistas.²⁴ Johnny (Marlon Brando) es el líder de una pandilla de motociclistas y juntos atemorizan un pequeño y pacífico pueblo. Los adultos se muestran asombrados, intolerantes e incluso intimidados. “Tu padre usa un sombrero importante... ¿y tú empiezas a decirme lo que debo hacer?” Recrimina Johnny a Kathy (Mary Murphy), hija del policía del pueblo y por la que se siente atraído, y remata: “Nadie me dice lo que debo hacer”.²⁵ Diálogo paradigmático con que el joven personaje expresa que él sigue sus propias reglas. Afirma Parménides que Johnny fue el precursor del modelo *onduero* a seguir: “Vistiendo y Gesticulando como él en *El salvaje* automáticamente se era El Rebelde. Adoptando la personalidad de Marlon Brando en *El salvaje* se mostraba que no se quería vivir como los demás” (Parménides, 1974: 54).

A la gran recepción de *The Wild One* por parte de la juventud mexicana se sumaron *East of Eden (Al este del paraíso)* en abril de 1956 y, principalmente, *Rebel Without a Cause* en julio de 1957, ambas protagonizadas por James Dean. Estos filmes: “expresaban la desorientación, el miedo al futuro y la protesta contra el sistema de valores de una burguesía satisfecha de sí misma” (Gunia, 1994: 108).

²³ *Blackboard Jungle*. Dir. Richard Brooks. Metro-Goldwyn-Mayer. 1955.

²⁴ Inke Gunia. ¿“Cuál es la onda”? *La literatura de la contracultura juvenil en el México de los años sesenta y setenta*. Madrid: Iberoamericana, 1994, p. 108.

²⁵ *The Wild One*. Dir. László Benedek. Columbia Pictures. 1953.

José Agustín comenta que el protagonista de *Rebel Without a Cause* logró patentizar la dignidad y la profunda insatisfacción de muchos, por ello, los jóvenes de la clase media de aquella época se sintieron identificados con él, al grado de establecer señas de identidad como: cola de caballo, faldas amplias, calcetas blancas, copete, patillas, pantalones de mezclilla, etc., fue un ídolo porque: “encarnó el arquetipo del héroe en un contexto contracultural”. Tenía tal carácter que podía sobrellevar su vida: una familia infeliz, una escuela insensible y una sociedad cada vez más enferma: “no me comprenden... pero soy fuerte y puedo con ellos sin perder mi naturaleza” (Agustín, 2007: 35-36). Jim Stark, protagonista de *Rebel...*, es un joven indisciplinado, confundido y desesperado porque no logra encontrar que lo escuchen o comprendan, pero tampoco puede expresar con claridad qué es lo que siente; en este aspecto el filme ofrece una profundidad y elocuencia diferentes a los demás.²⁶

“Inevitablemente, el cine es la señal de los comportamientos” comenta Monsiváis acerca de la influencia del cine en la juventud de la segunda mitad de los cincuenta, y continúa:

En las colonias las pandillas, pequeñas tribus bárbaras, saquean, hacen uso del derecho de pernada urbano, se esmeran acatando códigos de valentía y llevan sus fantasías “rebeldes” hasta el sueño de una ciudad aterrorizada al paso de sus motocicletas.

Los Chicos Malos de Peralvillo, Los Nazis de Portales, los Azotes de la Narvarte. Pleitos de pandillas, irrupciones vandálicas en fiestas a las que no han sido invitados, ceños de poca madre, revitalización del machismo, violaciones tumultuarias (“echar pira”), orgías en Acapulco, drogas y tequila, desafío y burlas a los policías uniformados, fe en James Dean y Elvis Presley.²⁷

Exagerada o no la afirmación de Monsiváis, lo cierto es que la sociedad de finales de los cincuenta venía de una crisis de valores. Valores consolidados durante las décadas de los veinte, treinta y cuarenta; luego, durante los sexenios

²⁶ *Rebel Without a Cause*. Dir. Nicholas Ray. Warner Bros. 1955.

²⁷ Carlos Monsiváis. “La naturaleza de la onda” en *Amor perdido*. México: Era, 1986, p. 239.

de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) y Miguel Alemán Valdés (1946-1952) las clases media y alta consolidaron una posición económica atractiva. No obstante, es durante la presidencia de Miguel Alemán y principalmente la de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) que: “Los valores tradicionales cada vez se diluían más ante la pérdida de sustancia y se convertían en ejercicios de pésima retórica, demagogia o... en uso consciente de... hacer valer las contradicciones más aberrantes o, simplemente, decir una cosa para hacer exactamente lo contrario”.²⁸

El rock no era la única válvula de escape para cierto sector de la juventud de aquellos días, también lo fue el cine, donde podían encontrar lo que en las instituciones sociales, la familia, las escuelas, la iglesia, etc., no podían, y aunque los jóvenes tampoco eran tan desenfundados, a pesar del surgimiento de las pandillas juveniles quienes si cometían una cantidad considerable de desmanes, aquéllos más bien se rebelaban contra la rigidez, intolerancia, la vaciedad de la sociedad, cuyas únicas metas eran el culto al dinero, el estatus, el éxito social y el poder.

Orgulloso, el protagonista de “El rey criollo” concluye:

Bien chingona la película, cuando por lo que sea el cine estaba en silencio, unas viejas entraron, empezaron a buscar asientos. Y del silencio surgió un grito: ¡Carne! ¡Carne! ¡Caaarneeee! Y una bola se abalanzó contra ellas. Y ellas empezaron a gritar y los cuates se las cachondeaban por todos lados, les agarraban las nalgas y los senos, todo. Ellas lloraban. Una de ellas gritó:

—¡Hija! ¡Hija! ¡Dios mío!

Algunos cuates las defendieron, se armaron los madrazos y ellas pudieron huir medio desvestidas, luego pareció que ya todo se había calmado, pero empezaron a arrancar los asientos de las butacas y a aventarlos, todo mundo corriendo como loco por todas partes, como si se estuviera incendiando el cine. La función se interrumpió y encendieron las luces. Y siguió el desmadre hasta que llegaron los granaderos y nos sacaron a todos del cine (Parménides, 2007: 168).

²⁸ José Agustín. “Del chachachá al rocanrol” en *Tragicomedia mexicana 1. La vida en México de 1940 a 1970*. México: Planeta, 1994, p. 149.

Apropiados ya del blues, del jazz y del rocanrol, los jóvenes encontrarían en el cine una alternativa más. Éste se sumaría a la principal influencia extraliteraria de Parménides, el rock, y se volverían el combustible que alimentaría y acompañaría toda la obra de Parménides, en la cual se percibe la crítica fresca y subversiva de un escritor con aires de rocanrolero y en cuya prosa aparece más de un rebelde.

2.3 *Pasto verde*

Parménides ingresó a la Escuela Nacional de Economía de la Universidad Nacional Autónoma de México a los diecisiete años, dos años después la abandona. Sin embargo, influenciado por las tendencias izquierdistas que recorrían las aulas, Parménides se volvió un ferviente partidario de diversas ideologías, pasando de una a otra: del estalinismo al anti-estalinismo, al leninismo, a los escritos de Rosa Luxemburgo y Carlos Marx. Cuando los *marines* estadounidenses invadieron Cuba en la Bahía de Cochinos el 17 de abril de 1961, Parménides salió a la calle a protestar; también participó dentro de la “brigada zapata” (sic) en una manifestación estudiantil en apoyo al pueblo cubano siendo testigo de la brutal represión por parte de los granaderos (Gunia, 1994: 240).

José Agustín relata que el rocanrol conmocionó a Parménides, aunado a la rebeldía de los *beatniks* y su interés por el marxismo, heredado de su padre. Su preferencia musical, sus “gruesas amistades” de la colonia Narvarte, los conflictos en la escuela le ocasionarían problemas familiares; por ello, su padre lo envió a un internado en Baton Rouge, Louisiana, donde un tiempo estuvo bien, ya que la vida de Estados Unidos siempre lo había atraído. En Nueva Orleans, seducido por la marginalidad contracultural norteamericana, abandonaría la escuela para ir a recorrer y conocer los bares negros y los barrios bajos oyendo jazz, blues y, por supuesto, rock (Agustín, 2007: 141); “se dedicó a rolarla entre negros y *outsiders*, al compás del rock de Elvis y Jerry Lee Lewis, sus hermanos mayores” (Gunia, 1994: 240); quizá, por ello se dice que este ex estudiante de Letras Inglesas

“hablaba inglés a la manera de Arthur Miller o de un habitante del Bronx”.²⁹ A su regreso, estudió Ciencias Sociales en la Universidad Iberoamericana, pero también dejó la carrera.³⁰

Fue en esta etapa cuando comenzó a escribir, a su regreso de los Estados Unidos. En 1967 tenía listo el libro de cuentos *El rey criollo*, pero no lo publicó debido a que Rafael Giménez Siles y Emmanuel Carballo crearon un concurso para novelas y Parménides dedicó toda su fuerza creadora a una de sus obras más conocidas para intentar ganar el premio de la Editorial Diógenes, *Pasto verde* (Parménides, 2007: 171). En este mismo año, mientras preparaba tal obra, ya se registra uno de sus primeros ingresos a un hospital psiquiátrico, en Tlalpan, donde incluso Emmanuel Carballo lo visitó. En una carta enviada por Parménides al crítico literario, le dice:

Maestro Carballo: estoy reposando en una granja psiquiátrica... Espero salir a fines de noviembre para pasar a máquina mi novela y entregársela. El título será *Consecuencia*. Espero que pueda salir a la venta en diciembre. El doctor que me atiende me aseguró que saldré el 31 de noviembre y espero en 15 días entregarle el manuscrito que, supongo, será de 500 cuartillas. El próximo año cavaré la tumba de José Agustín. En mi novela la mujer es la terapéutica del hombre de acuerdo a mis juicios sobre el misticismo. Misticismo es la comunión del hombre con la naturaleza: es entonces cuando el ser humano entiende que forma parte del cosmos (Gunia, 1994: 241).

La novela no se llamó *Consecuencia* sino *Pasto verde* y se publicó en julio de 1968 y aunque no ganó el premio de la Editorial Diógenes la novela tuvo una buena acogida en los periódicos y revistas que en su gran mayoría recomendaron su lectura (Gunia, 1994: 241). Y le hubiera podido ir mejor de no ser “por el espanto que causó a algunos intelectuales” (Agustín, 2007:144). Una narración

²⁹ Rosa Carmen Ángeles. *Op. cit.*

³⁰ Enrique Montes García. *Parménides: rey criollo, rey de la onda*. México: Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Xochimilco, 2001, p. 53.

que sorprendió por su ritmo frenético, como si su autor intuyese que iba a morir rápido, una novela de influencia beatnik no disimulada.³¹

2.3.1 Influencia literaria

La literatura, afirma José Agustín, fue alimento sagrado para Parménides. Su dieta consistía en las lecturas de Norman Mailer y Jerome David Salinger, así como de Ernest Hemingway y Scott Fitzgerald, estos últimos representantes de la llamada Generación Perdida³² (Agustín, 2007, 141). Se hizo amigo de Emmanuel Carballo, quien revisó sus cuentos y lo ayudó; comenta: “Él llegó a mí, empezamos a trabajar. Le dije que por ahí no iba la cosa, le presté libros”, sabía mucho de literatura mexicana (conocía muy bien la obra de Octavio Paz) e hispanoamericana, economía, filosofía, religiones: “era un hombre muy culto, pero aparentaba no serlo... todo para él era rock”.³³

Sin embargo, la influencia literaria más evidente y que en mayor medida se refleja en su obra la encontraría en una generación insatisfecha, rebelde, crítica; también norteamericana, la Generación *Beat*. Esta generación tuvo su auge en la década de los cincuenta y estuvo integrada por un gran número de escritores y poetas, fueron especialmente Ginsberg y Kerouac, sus iniciadores, quienes sobresalieron bajo el cobijo intelectual de Burroughs. Parménides sería un ávido lector de estos tres autores.

³¹ Francisco Inclán. *Reeditan Pasto verde, de Parménides García Saldaña*. <http://menosquecero.blogspot.com/2008/10/reeditan-pasto-verde-de-parmnides-garca.html>

³² Esta generación literaria se compuso de escritores norteamericanos, los mencionados Hemingway y Fitzgerald, así como Dos Passos, Theodore Dreiser, Robert Coates, etc., que vivieron después de la primera posguerra y padecieron el ominoso desplome financiero de 1929. Esta generación quiso dar nacimiento a una literatura más nacional, e individual, pero desde fuera, en París principalmente. Gertrude Stein les dijo en alguna ocasión: “Vous êtes une génération perdue”, son ustedes una generación perdida, consentida, malcriada e irremediable reprochándoles sus actitudes exhibicionistas, así como su frivolidad y desparpajo ante la vida. Jorge Aguilar Mora. *La generación perdida*. México: Universidad Autónoma Metropolitana. 1991.

³³ Ricardo Pacheco Colín. *Parménides escribió el Laberinto de la soledad de los onderos*. http://www.cronica.com.mx/nota.php?id_notas=104626

2.3.1.1 *Beat generation*

Jack Kerouac y Allen Ginsberg junto a los también poetas Gregory Corso y Gary Snyder, el novelista John Clellon Holmes y, uno de los íconos de la generación, Neal Cassady, tomando como gurú a William Burroughs (quien siempre se consideró aparte del movimiento *beat*), coincidieron en la profunda insatisfacción que les provocaba el mundo después de la Segunda Guerra Mundial. Por lo tanto, urgía ver las cosas como eran desde otra perspectiva y escribir según la propuesta de la música jazz: libre e improvisando, buscaban “una literatura directa, desnuda, confesional, coloquial y provocativa, personal y generacional; una literatura que tocará fondo” (Agustín, 2007: 22).

De acuerdo con Bruce Cook, los cincuenta fue la época en que la mayoría de la población norteamericana adulta se encontraba atrapada en el conformismo social hecho de temor, hostilidad oculta, incluso de simple deseo de seguir viviendo. No sólo eso. También era la época en que esta población experimentó por primera vez en sus vidas la prosperidad económica; muchos de ellos aún podían recordar la pobreza extrema de la gran depresión de 1929. Así, una vez establecidos cómodamente “abrasaron los valores y símbolos de vida de la clase media con el fervor de conversos religiosos”.³⁴ En aquel contexto, la Generación *Beat* adquirió importancia debido a la amenaza que representaban, ya que ponían en duda los valores suburbanos, conservadores y corporativos tan celebrados: “Los *beats* no sólo pusieron esos valores en tela de juicio, sino que también los desafiaron, y pronto recibieron abundante publicidad como rebeldes contra el sistema” (Cook, 1974: 15).

José Vicente Anaya comenta que el primer libro de William Burroughs, *El almuerzo desnudo* (*Naked Lunch*, 1958), le trajo una acusación por obscenidad, sus obras posteriores correrían una suerte similar. Anaya, poeta y especialista en literatura *beat*, declara que el estilo literario de Burroughs “es el de una pesadilla sin recato alguno, lo cual le sirve para poner en entredicho toda la normalidad de

³⁴ Bruce Cook. *La generación beat*. Barcelona: Barral, 1974, p. 15.

la sociedad”.³⁵ Nunca aceptó que lo llamaran *beat* aunque estuvo presente en los primeros encuentros de éstos, al lado de Kerouac y Ginsberg “en el ambiente más beat de los cincuenta en Nueva York, compartiendo un sinnúmero de actitudes similares” y, concluye Anaya, “al ser... unos años mayor que los otros beats, lo consideraron un maestro vivo de su generación” (Anaya, 1998:75).

Jack Kerouac consideraba que si la anterior generación de escritores había estado *perdida* la suya era una generación *golpeada* (*beat*) y el derrumbe provocado por tal golpe tenía que ser superado por la vía mística, ser beat-ílicos (*beatific*). Fue el alma fundamental de su generación. La cohesión y caracterización más extensa de ésta se encuentran largamente en su literatura. Sus anécdotas y personajes reales son elevados en su imaginación literaria creando atmósferas de acción llenas de aventuras vitales en las que los jóvenes beats se deshacen por vivir llenos de intensidad en la búsqueda de una existencia lúdica entre la gris realidad, siempre con la necesidad de una vida plena y espiritual (Anaya, 1998: 60). Su gran obra fue *En el camino* (*On the Road*), la que escribió durante tres semanas casi sin comer ni dormir, técnica que posteriormente llamaría “prosa espontánea”: “Ninguna selectividad de expresión, sino seguir el libre desvío (asociación) de la mente hacia los infinitos mares del pensamiento, zambullirse en el océano del inglés sin otra disciplina que los ritmos de la exhalación retórica y de la narración protestada...”(Cook, 1974: 86), el parecido con la improvisación del jazz es evidente. Aquí un fragmento de su gran obra:

Comprendí que había muerto y renacido innumerables veces aunque no lo recordaba porque el paso de vida a muerte y de muerte a vida era fantasmalmente fácil; una acción mágica sin valor, lo mismo que dormir y despertar millones de veces, con una profunda ignorancia totalmente casual. Comprendí que estas ondulaciones de nacimiento y muerte sólo tenían lugar debido a la estabilidad de la Mente intrínseca, igual que la acción del viento sobre la superficie pura, serena y como de un espejo del agua. Sentí una dulce beatitud oscilante, como un gran

³⁵ José Vicente Anaya. *Los poetas que cayeron del cielo: la Generación Beat comentada y en su propia voz*. Mexicali. B.C.: Instituto de Cultura de Baja California, 1998, p. 75.

chute de heroína en plena vena; como un trago de vino al atardecer que hace estremecerse; mis pies vacilaron. Pensé que iba a morir de un momento a otro.³⁶

“Yo vi a las mejores mentes de mi generación destruidas / por la locura, hambrientas, histéricas, desnudas” así comienza *Aullido (Howl)*, el célebre poema de Allen Ginsberg, y continúa la sentencia: “... arrastrándose por las calles de los negros al amanecer / en busca de un pinchazo furioso”.³⁷ Escrito bajo la influencia de peyote, anfetaminas y dexedrina, Ginsberg escribiría este poema dos semanas antes de su memorable recitación en la Galería Six en San Francisco en 1956. Un grito de angustia, así como rotundo, conmovedor, tajante y de una crítica severa al sistema, diría Ginsberg: “cada línea de ‘Howl’ forma una unidad respiratoria. Mi respiración es profunda, es la medida, la inspiración psicofísica de pensamiento contenida en la elasticidad de un soplo... es una consecuencia natural, el ritmo mismo de mi palabra intensificada, no en el corto aliento de la frase de todos los días. Así encuentro yo mi voz más salvaje”.³⁸ En 1959 aparece *Kaddish*, poema que para Bruce Cook no sólo es el mejor de Ginsberg “sino también la pieza literaria más extraordinaria producida por el movimiento *beat*” (Cook, 1974: 132). Una elegía a su madre (quien padeció de sus facultades mentales) repleta de una intensidad emocional reflejada en el dolor de sus versos y en la fuerza de sus imágenes.

¡Ay! ¡Ay! ¡Lo hacemos peor! ¡Estamos en un aprieto! Y tú has huido,
la Muerte te dejó huir, la Muerte tuvo piedad, acabaste con tu
siglo, con Dios, con el camino hacia eso—contigo finalmente
—Pura— vuelves a las tinieblas infantiles, antes de tu padre,
Antes que todos nosotros —antes del mundo—
Allí reposa. Ya no hay sufrimiento para ti. Sé a dónde has ido.
Está bien (Barnatán, 2003: 69).

³⁶ Jack Kerouac. *En el camino*. Barcelona: Bruguera, 1981, p. 119.

³⁷ *Aullido* de Allen Ginsberg en *Poesía Beat*. Elvio Gandolfo. Trad. Argentina: Colihue, 2004, p. 72.

³⁸ Marcos Ricardo Barnatán. *Antología de la Generación Beat*. Sel., y trad. México: Letras vivas, 2003, p. 12.

José Agustín asevera que esta generación era una continuación directa de la Generación Pérdida de Hemingway y Fitzgerald surgida treinta años atrás al finalizar la Primera Guerra Mundial. Debido a su contexto oscuro “los beats definitivamente fueron más acelerados” (Agustín, 2007: 24). Esta generación construyó un fenómeno contracultural compartiendo el desencanto de los existencialistas (Sartre y Camus) pero con un sentido diferente.

La literatura fue su gran vía de expresión. También crearon un lenguaje propio. Exploraron su naturaleza dionisiaca y favorecieron el sexo libre, el derecho al ocio... y a la intoxicación; fueron hedonistas y lúdicos; consumieron drogas para producir arte, para dar mayor intensidad a la vida y para expandir la conciencia; manifestaron una religiosidad de inclinaciones místico-orientalistas, y el jazz fue su vehículo musical; rechazaron conscientemente el sistema y siempre dejaron ver una conciencia política traducida en activismo pacifista (Agustín, 2007: 28).

Por su parte, Bruce Cook sentencia que los beats gritaron que Norteamérica, la gran vencedora de la Segunda Guerra Mundial, no era un país fuerte y no tenía a la sociedad perfecta.

Los beats regurgitaron. Vomitaron y dejaron la sociedad temblando en el suelo a la vista del mundo. Gritaron que no buscaban la clase de éxito material que todo el mundo en Norteamérica se esforzaba en conseguir... la fama de negadores que los *beats* adquirieron muy pronto les ayudó a crear su propio mito. Pero el suyo era una especie de antimito que ponía al revés la imagen de Norteamérica. En vez de pulcritud norteamericana, ofrecieron la suciedad; en vez de trabajo, la pereza; y en lugar de la moral oficial... ofrecían la moral suya, una moral con principios pero sin reglas (Cook, 1974: 182).

Las características de esta generación literaria embelesaron pronto a Parménides. Utiliza alucinógenos para expandir la mente, crítica al sistema y a la moral, música (jazz) como vehículo inspirador, más que cualquier otra literatura, ésta es la influencia que se aprecia más en su obra. José Agustín destaca la erudición de Parménides sobre este movimiento literario (Agustín, 2007, 29).

2.3.2. Retomando *Pasto Verde*

Pasto verde contiene una clara influencia de aquella generación literaria. Los problemas sociales que los *beats* reflejan en su literatura, la determinación individual de su posición dentro de su sociedad cuya condición de vida rechazan serán traducidos al contexto mexicano a través de esta novela (Gunia, 1994: 233). Epicuro es el protagonista, joven estudiante de economía, que junto a sus amigos la va “rolando” por la ciudad. En un momento está en su departamento escuchando a los Rolling Stones, en otro está con su grupo de rock los Dientes Macizos, en otro con su mejor amigo Pepcoke Gin,³⁹ en otro viajando en su carro por Reforma, en otro platicando con Porfirio Díaz, etc. La lógica no es un distintivo de esta obra, sí lo es en cambio su demencia verbal y lúdica; la prosa es un monólogo apoyado en la jerga juvenil que toma como estandarte, esto la vuelve diferente, José Agustín escribió: “es un libro que reta al lector y que lo obliga... a vencerse a sí mismo”... “También es una manifestación de la lucidez de la locura” (Agustín, 2007: 144). A través de Epicuro, Parménides expone las diversas insatisfacciones que no sólo lo representaban a él sino a toda una generación. Critica severamente la religión y de paso expone sus ideales revolucionarios.

Dialécticamente nena el Cristianismo es la decadencia de la religión judaica, del pueblo judío, la dispersión, el Cristianismo funciona a la perfección para los imperios, el imperio romano el imperio yankee, no el pueblo judío, no los judíos, eso es Hitler, el odio racial para desviar la lucha de clases, el nacionalismo, el color de la piel para sojuzgar a los negros, pero la lucha está ahí... Está ahí sin nosotros, porque nosotros somos parte de esas ideas, las ideas engendran líderes, hicieron al Che a Fidel a Carmichael a Bob Dylan a Hegel a Marx a Lenin a Engels a Rousseau⁴⁰

Bajo el recurso de la ironía, critica a la Revolución Mexicana:

³⁹ Al igual que Jack Kerouac cambia los nombres de sus amigos en su novela *En el camino*, p. ej. Dean Moriarty es en realidad su compañero de ruta Neal Cassady, Parménides hace lo propio en la suya, en este caso Pepcoke Gin es José Agustín.

⁴⁰ Parménides G. S. *Pasto verde*. México: Diógenes, 1975, p. 39. Nota: recuerdo al lector la forma poco ortodoxa de escribir, redactar, puntuar, etc., por parte del autor de *Pasto verde*. Obsérvese el uso o desuso de mayúsculas y la omisión de algunos signos de puntuación, p. ej., el punto final.

Sí, para qué seguir consignas, para qué seguir a esta sociedad de gentes que no tienen nada, ¿qué ha hecho esta gente? Gracias por la herencia de este Mexiquito tan revolucionario, gracias Pancho Villa, gracia Zapata, gracias gracias, qué bonita tierra nos dejaron, qué patria tan bella, gracias, todos los mexicanos estamos muy contentos, gracias a ustedes, los pobres aquí desaparecieron. ¡Viva la Revolución! Pero a veces sueño que Pancho Villa está otra vez en la Sierra... ¡Sabor ahí! (Parménides, 1975: 97-98)

Allen Ginsberg en su mítico poema *Howl* habla de Moloch, representación abstracta de ese monstruo que es el mundo urbano, tecnócrata, que fomenta la insensibilidad de las masas, devorador de la individualidad del ser humano:

¡Moloch cuyo pensamiento en pura mecánica! ¡Moloch cuya sangre es el dinero que corre! ¡Moloch cuyos dedos son diez ejércitos! ¡Moloch cuyo seno es un dínamo caníbal! ¡Moloch cuya oreja es un túmulo fumigante!

¡Moloch cuyos ojos son mil ventanas ciegas! ¡Moloch cuyos rascacielos se estacionan en las largas calles como Jehovás infinitos! ¡Moloch de las fábricas en la bruma! ¡Moloch cuyas chimeneas y antenas coronan las ciudades!

¡Moloch cuyo amor es petróleo y piedra sin fin! ¡Moloch cuya alma es electricidad y bancos! ¡Moloch cuya pobreza es el espectro del genio! ¡Moloch cuyo destino es una nube de hidrógeno asexual! ¡Moloch cuyo nombre es Mente! (Barnatán, 2003: 55)

Parménides retoma la idea de Ginsberg, la adapta y la expresa en su obra:

¿pero vamos a dejar que Moloch nos aplaste que nos pisotee vamos a perder la dignidad de artistas? ¿Vamos a dejar que nos pongan letreros outsiders perdidos y vencidos? No, no, no, tenemos que aullar que gritar que aullar como Ginsberg como Norman Mailer como Kerouac como William Burroughs tenemos que aullar, aullar, aullar y como estoy eufórico pongo un disco de Los Beatles y sigo chupando y bailo como loquito solo al rato trueno, troc y al piso...(Parménides, 1975: 16)

La crítica a la sociedad mexicana de clase media y alta, su visión hastiada frente a la política, sus héroes, su modo de ser y de pensar quedarían expuestos,

por su parte, Margarita Peña dijo que esta novela era: “la síntesis del disparate afectivo-lingüístico, elaborados por una imaginación apenas patentada, nueva en el oficio literario” (Gunia, 1994: 217) y José Agustín afirmó: “narra la paulatina desintegración de una personalidad que desde un principio prefiere embarcarse en fantasías, antes que integrarse a la realidad de la transa y la finanza”⁴¹ el mismo Parménides dijo: “...funcionó como catarsis. Tenía que decir ese momento de mi vida. La escribí en 67 y se publicó en 68” (Montes García, 2001: 52). Para concluir este subcapítulo, transcribo un extracto, tal cual, de *Pasto verde* donde se aprecia la agresiva y divertida crítica de su autor hacia su sociedad:

Estamos en la casa de Estúpida. Suena el teléfono. La mamá de Estúpida está lavando los trastos, el papá y la hermana están viendo la tele. Son las ocho y media. La familia muy tranquila después de un día más de actividad. Estúpida acabando de cenar fue a su cuarto, desde hace días la familia la ha notado preocupada, algo misteriosa, ha de ser por la escuela. Estúpida estudia el primer año de sicología. La mamá de Estúpida va al teléfono secándose las manos con su mandil. Alza la bocina

—Casa de la familia Eternamente Viviendo en un Edificio

La voz:

—Señora, le hablo para darle una noticia que supongo no le va a agradar mucho pues a ninguna madre le gusta aceptar que su hija va a ser madre soltera... Vaya y tóquele la barriguita a su hijita. Clic

La señora empieza a desvariar, quiere llorar, quiere correr, quiere gritar, está paralizada, temblando

—No, no, no, no lo creo, imposible, eso no es cierto, no, mi hija, mi niña, no

La hermana, Secretaria Unilingüe, y papá viendo tele, sin enterarse de lo que detrás de ellos acontece. Mamá va en busca de Estúpida, obviamente llorando. Abre la puerta, Estúpida está en la cama, fumando

⁴¹ José Agustín citado en *Pasto verde: cuarenta años de irreverencia*. <http://www.jornada.unam.mx/2008/10/12/sem-quetza.html>

—Dime que no es cierto...

—¿Qué?

—Dime que no es cierto

—¿Qué mamá?

Estúpida fuma y exhala el humo, que choca contra el rostro de su señora madre, quien le dice

—Dime que no...

—Estás nerviosa mamá ¿qué te pasa? Tómame un calmante —se levanta y va hacia la cómoda, abre un cajón—, mira aquí tengo...

La señora se acerca a Estúpida y trata de tocarle el vientre

—¿Qué te pasa mami, te volviste loca?

—Sí, sí, es cierto —en las palabras se le sale todo el aire, se recarga en la pared, llorando—. Era cierto... tú, mi niña, tú...

—Aich mami, eso pasa hasta en las mejores familias

La señora cae al suelo noqueada por el fantasma de la desilusión. De un golpe le tiró todas las ilusiones puestas en la virginidad de Estúpida. La señora quedó noqueada. Y la caída de la señora llama la atención de los fanáticos de TV canal 2-4-5. Entran a la recámara de Estúpida

—¿Qué le pasa a mamá? —pregunta Unilingüe cuando se agacha a levantarla

—No sé, de pronto se cayó...

Y cuando mamá vuelve en sí les da la noticia

Unilingüe llora, sentada en la cama de estúpida, moviendo la cabeza: i can't believe it, i can't believe it, i can't Papá está que se lo lleva esa señora que se lleva a todos cuando están de malas, dando vueltas como león enjaulado, Estúpida no quiere confesar quién fue el tal por cual (Parménides, 1975: 127)

2.4 La era de Acuario

La influencia musical e ideológica que venía desde Inglaterra y principalmente de los Estados Unidos, en la década de los sesenta, fue asimilada con placer por parte de la juventud mexicana. Una nueva era se estaba gestando, la era de Acuario.

La década de los sesenta fue riquísima en cuanto a la aparición de grupos de rock. Desde principios de la década llamó la atención la agrupación inglesa, los Beatles.⁴² Ellos representaban genio, alta creatividad, inteligencia, ingenio, carisma, simpatía, juventud, rebeldía y esperanza; más tarde, a mediados de la década, en plena época hippie, se relacionaron con la paz, el amor y los alucinógenos, la libertad y la lucha contra el sistema (Agustín, 1999: 41-42). Y sólo unos cuantos años más tarde Jimi Hendrix hacía el amor con su guitarra. Janis Joplin elevaba a la multitud con su portentosa voz, su música representa “la manifestación radiante del alma y del poder de las agencias síquicas que van más allá de la conciencia” (Agustín, 1999: 50). Jim Morrison provocaba orgasmos con sus insinuaciones sexuales en el escenario vía los Doors. “Era arrollador, apasionado, sensual... inteligente y atractivo”, escribía canciones sugerentes, manipuladoras y nihilistas, se definía a sí mismo como un “político erótico”.⁴³ Bob Dylan demostraba una profundidad exquisita con la bella “Blowin’ in the Wind”, alcanzaba la grandeza con “Mr. Tambourine Man”, profetizaba cambios en “The Times They Are A-Changin’” e incitaba a los Beatles a fumar marihuana (Agustín, 1999: 55-81). Así, Grateful Dead, Jefferson Airplane, los Kinks, los Animals, los Who y muchas bandas más acompañarían a los hippies en el verano del amor.

Los *hippies* aparecieron también durante los sesenta, en Haight-Ashbury, San Francisco, jóvenes en su mayoría con una idea revolucionaria y psicodélica cuyas armas eran flores. Gustaban de expandir su mente mediante LSD, marihuana y rock, la mayoría usaba el cabello largo y vestían estrafalariamente: con colgandijos al cuello, muñecas, tobillos, faldas largas-largas o cortas-cortas,

⁴² Durante los primeros años de la agrupación existía un género musical llamado “beat”, cuya similitud con la *beat generation* era evidente. Los Beatles, que en un principio se llamarían los Beetles (los Escarabajos), decidieron alterar la palabra para demostrar su gusto por aquella música y estilo.

⁴³ Dylan Jones. *Jim Morrison. The Doors. Dark Star*. España: La Máscara, 1991, p. 5.

cintas en la frente, sombreros, botas, huaraches, etc., gustaban de desnudarse y de usar la bandera norteamericana para todo, incluso de calzoncillo, se ponían flores y organizaban reuniones masivas donde se escuchaba rock a todo volumen entre una densa nube de marihuana; además, eran afines a la astrología, la cartomancia, la quiromancia, la numerología, la magia, la teosofía, la alquimia, el budismo, el zen, el yoga y en general las religiones y el esoterismo de Oriente. El disco *Sgt. Pepper's Lonelyhearts Club Band*, de los Beatles, se convirtió en su himno psicodélico. El esplendor *hippie* tuvo lugar a mediados de 1969 en el Festival de Artes y Música de Woodstock (Agustín, 2007: 66).

Esta expresión influyó a la juventud mexicana y a los *hippies* nacionales se les llamó jipitecas, al igual que sus vecinos coincidieron con el gusto por los alucinógenos y la experiencia extática. Se identificaron con los indios y muchos de ellos, con el pelo largo, eran casi idénticos y en buena medida adoptaron la vestimenta indígena: huipiles, rebozos, faldones, huaraches, camisas y pantalones de manta, jorongos, sarapes, collares, etc. Los jipitecas sufrieron una agudísima represión que venía desde la presidencia de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) padeciendo golpizas, extorsiones, consignaciones, etc., tal represión se vería coronada con el aplastamiento inmisericorde del movimiento estudiantil en la noche del 2 de octubre de 1968, en Tlatelolco (Agustín, 2007: 76).

Por cierto, Miguel Donoso Pareja dijo que *Pasto verde* era: “la novela del delirio psicodélico... y representa... el primer libro ‘hippie’ mexicano” (Gunia, 1994: 217). En esta obra ya se aprecia una fuerte influencia del rock, de ahí que en sus páginas se aluda a Elvis Presley, los Beatles, Bob Dylan y, por supuesto, los Rolling Stones.

2.4.1 Todo el mundo estaba en *onda*

Se desconoce la fuente de donde deriva la palabra *onda*, pero se sabe que comenzó a usarse a principios de la década de los sesenta entre la jerga juvenil.

Probablemente su procedencia sea de Estados Unidos, transmitida por la televisión, el cine y la música popular. Pronto el tema de la juventud mexicana ganó importancia en la discusión pública así que los medios adoptaron el término *onda* para designar toda una serie de rasgos exteriores e ideas culturales inadmisibles para la mayoría social, éstos se reflejaban en la vestimenta, en el peinado y en el lenguaje: “La Onda colecciona términos del hampa y de la frontera y obtiene un variado arsenal, por lo común palabras relacionadas con la experiencia de la droga. ¿Qué onda? ¿Cuál es la onda? ¡Qué mala onda!... Las infinitas variantes de la voz onda todo lo explican y todo lo ceden a la ambigüedad y el contexto” (Monsiváis, 1986. 230-23). Así, la onda se transformó en un término peyorativo en el cual subyacían diversas manifestaciones perjudiciales para la sociedad como la drogadicción, el parasitismo, la vagancia, la degeneración moral, etc. Los *hippies* en estados Unidos y los *jipitecas* en México eran lo más grandes representantes de este fenómeno, aunque no era privativo de ellos (Gunia, 1994: 158).

Carlos Monsiváis dice: “La Onda es el primer movimiento 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” (Monsiváis, 1986: 235). Los jóvenes *onderos* no aceptan más, por ejemplo, la visión gubernamental de la Revolución Mexicana, hacen a un lado tal nacionalismo y se proclaman libres de pensamiento.

José Agustín recuerda que para los jóvenes de los años sesenta la onda fue energía intangible (aunque también existía una onda material) pero contenida, medida, que funcionaba en esencia como vía de comunicación para relacionarse de forma auténtica y real; pero también la onda podía ser cualquier cosa: un plan por realizar, un proyecto, una aventura, un estado de ánimo, una pose, un estilo, una manera de pensar, etc., por tanto, agarrar la onda era estar en la frecuencia adecuada en la manera de ser, de hablar, de vestir, era probar hongos, LSD o marihuana, tomar cerveza; la onda era captar la realidad no sólo a través de la apariencia y la superficie sino desde dentro; era amar el amor, la paz,

la naturaleza, siempre evitando los valores corroídos y la hipocresía del sistema, lo “fresa” (Agustín, 2007: 84).

La onda como concepto de contenido social marca un fenómeno histórico que va desde la segunda mitad de los años sesenta hasta finales de los setenta; en su concepción, según sus protagonistas, ésta abarcaba valores positivos, según sus férreos críticos, valores negativos. A finales de la década de los setenta comienzan a disminuir los jóvenes identificados y clasificados como onderos (Gunia, 1994: 163).

2.5 *El rey criollo*

Después de *Pasto verde*, escritura que, afirma José Agustín, en buena medida precipitó a su autor a la demencia y caídas en manicomios (Parménides, 2007: 171), Parménides publicaría en 1970 *El rey criollo* del que él mismo dijo, fue “mi primer orgasmo en la literatura” (Montes García, 2001: 52).

El libro consta de once cuentos y, de acuerdo con José Agustín, de haber aparecido cuando se escribió, entre 1964 y 1966, habría compartido la conmoción literaria que causaron *Gazapo* y *De perfil* porque además “de sus valores literarios, eran una radiografía lapidaria y penetrante de la clase media de la época” (Agustín, 2007: 142). Un año después de publicado *El rey criollo* uno de sus relatos, “Good bye Belinda”, sería incluido en una antología de cuentos de jóvenes escritores.

2.5.1 La “literatura de la Onda”

En 1964 José Agustín publicó *La tumba*, su primera novela. Gabriel Guía, protagonista, adolescente preparatoriano burgués, expresa un descontento hacia la escuela, la familia, la sociedad en general, principalmente del mundo adulto,

pero también hacía la vaciedad de la vida.⁴⁴ En 1965 Gustavo Sainz también publicaría su primera obra, *Gazapo*. El joven Menelao es el personaje central y junto a Gisela, su novia, y sus amigos Vulbo, Balmori, Tricardio y Arnaldo, también jóvenes, van viviendo sus días en un mundo de visión e intereses juveniles.⁴⁵ Luego, en 1966, José Agustín publica su segunda novela titulada *De perfil*. El protagonista sin nombre es un jovencito próximo a ingresar a la preparatoria que va platicando desde su particular punto de vista sus incidentes con sus padres, su hermano, su mejor amigo Ricardo, su amada Queta Johnson, vocalista de un grupo de rock, la política escolar, etc.⁴⁶ Comenzó un boom de literatura juvenil escrita por jóvenes. Se sumaron en 1967, *Los juegos* de René Avilés Fabila, *El libro del desamor* de Julián Meza; en 1968, *Inventando que sueño* de José Agustín, *Pasto verde* de Parménides García Saldaña, *Larga sinfonía en D* de Margarita Dalton, *En caso de duda* de Orlando Ortiz, *Los hijos del polvo* de Manuel Farill; 1969, *Acto propiciatorio* de Héctor Manjarrez; en 1970, *Lapsus* del mismo Manjarrez y *El rey criollo* de Parménides García Saldaña y en 1973, *Las jiras* de Federico Arana por mencionar sólo algunas (Gunia, 1994).

En noviembre de 1968 aparece una antología de Xorge del Campo, *Narrativa joven de México*; en el prólogo Margo Glantz analiza a la nueva generación de escritores jóvenes y redacta una crítica a los trabajos compilados en la que destaca un estilo de escribir, “la Onda”, y José Agustín es el corolario de esta tendencia con su cuento “Cuál es la onda”. Quedan clasificados dentro de “la Onda”, desde la perspectiva crítica de Glantz, Gerardo de la Torre con su cuento “Un talento mal logrado” (“me parece coincidir con su título en que de verdad es un cuento malogrado. Le da por seguir la senda de la Onda y del ‘ligue’”⁴⁷), Roberto Páramo con “La playa” (“La Onda que no conduce a nada” [Glantz, 1994: 207]), y René Avilés Fabila y su “El viento de la ciudad” (“El cuento que se incluye parece a primera vista una calca de los *Juegos*, el terreno presenta las asperezas

⁴⁴ José Agustín. *La tumba*. México: Random House Mondadori, 2010.

⁴⁵ Gustavo Sainz. *Gazapo*. México: Random House Mondadori, 2007.

⁴⁶ J. Agustín. *De perfil*. Random House Mondadori, 2007a.

⁴⁷ Margo Glantz. “Narrativa joven de México” en *Esguince de cintura*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Dirección General de Publicaciones, 1994, p. 205.

habituales y el lenguaje logra siempre recrear el desatino de la Onda” [Glantz, 1994: 209]). Características de la onda, según Glantz, son:

El tono general... es el de la antiolemnidad obtenida mediante formas coloquiales de lenguaje, una burla reiterada a costa de sí mismos, el acercamiento a los temas sexuales con una gran naturalidad pero dentro de una actitud puramente epidérmica... y la intención de crear una atmósfera lograda por el lenguaje y no por las situaciones. Como consecuencia, la anécdota se disuelve, la psicología de los personajes es de dos dimensiones como la relación sexual... el lenguaje tradicional se derriba siguiendo un juego iconoclasta muy bien aprendido. La irrupción de otros medios extraliterarios es evidente: el ritmo y la modalidad de la música de los cantantes roqueros... se hallan presentes y el signo mismo de la popularidad parece concentrarse en estos artistas. Se quiere ser leído como se oye a los Beatles, se pretende ser tan revolucionario como los Rolling Stones, tan antiburgués como los Jefferson Airplane, entrar por el mundo de la percepción por el camino que abren las Puertas y barrer las sensiblerías románticas como los Animals. El lenguaje literario sigue jadeante el ritmo musical intentando dar el salto para convertirse en vehículo de comunicación universal... y penetrar en el meollo del relax, de la onda, del kick, del desmoñe... De esta suerte se integra la protesta, pero la protesta que aprovecha la canción folklórica... quitándole lo romántico y transformando el grito de la prostituta... en la gruñona y sardónica letanía de un joven que llora por la desaparición de sus pantalones vaqueros. Todo se inventa, se rehace, pero construyéndose en el aire.

La puntuación tradicional y el uso de mayúsculas, la división de los párrafos, la utilización de diagonales y paréntesis o de ciertos signos tipográficos forman parte también de este lenguaje (Glantz, 1994: 202-203).

Margo Glantz no concede mucha ventaja a la nueva literatura escrita por jóvenes que está surgiendo. En enero de 1971 en su estudio preliminar de *Onda y escritura: jóvenes de 20 a 33* Glantz opina acerca del lenguaje de “la Onda”: “Los jóvenes iniciados en la Onda utilizan el albur que el lumpen les proporciona y lo alían con la cadencia del rock para formar parte de esa nueva clase humana, ciudadina y pequeñoburguesa que manufactura al *narvartensis* típico, de las páginas

de Agustín, Sáinz o García Saldaña” (Glantz, 1994: 223-224), y de forma poco precisa, divide en dos las tendencias literarias del momento, Onda y “escritura”:

Hablar de *escritura* puede significar muchas cosas o quizás sea sólo una escapatoria bizantina. Con todo, dentro de este término incluiré muchas tendencias surgidas dentro de la narrativa mexicana en los últimos diez años. Valerse de este término de referencia temporal no indica que antes no se haya intentado la escritura en nuestras letras, indica solamente que ahora se trata de una actitud explícita, tendencias cuyo punto de convergencia sería la preocupación esencial por el lenguaje y por la escritura.

En este sentido coinciden Onda y “escritura”.⁴⁸ No sería posible tampoco trazar una línea divisoria: ¿es lícito afirmar que *Obsesivos días circulares* de Sáinz participa tanto de la Onda como de la “escritura”, en tanto que un texto de José Emilio Pacheco o de Carlos Montemayor, o uno de Juan Manuel Torres o de Ulises Carrión son sólo “escritura”? Es el lector quien fijará las fronteras (Glantz, 1994: 233).

Con todo y lo poco claro de la división entre las formas de escribir que propone Glantz, entiendo que “escritura” es lo correcto y Onda no lo es tanto. Al final dejará al lector la responsabilidad de dividir ambas formas de escribir. Más adelante continúa con la ambigua división entre su Onda y “escritura”:

La novela como experimentación del lenguaje se efectúa en un territorio distinto al de la poesía y plantea una estética novelística que se erige en el cuerpo mismo de lo narrado, o en la materia narrativa misma, en la “escritura”. Por otra parte, la novela se vuelve averiguación no psicológica..., 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 un mundo y no la materia misma de su narrativa. Onda significaría en última instancia otro realismo, un testimonio, no una impugnación, aunque algunas novelas o narraciones de la Onda empiecen a cuestionar su testimonio (Glantz, 1994: 235-236).

⁴⁸ Nótese que en un principio aparece escritura con cursivas y ahora con comillas.

Y casi al final de su ensayo, concluye: “Ésta es la encrucijada. En este tipo de problemática se reencuentran los dos postulados. Onda como crítica social y “escritura” como creación verbal” (Glantz: 1994, 243). Entonces, los que escriben dentro de lo que Glantz llama Onda no pueden alcanzar la creación verbal, quedándose relegados simple y llanamente a una prosa que sólo aspira a la crítica social. Quienes acaban dentro de la Onda, según Glantz, son: Gustavo Sainz, José Agustín, Carlos Páramo, José Antonio Nava Tagle, Orlando Ortiz, Arturo Ojeda, Héctor Manjarrez, José Emilio Pacheco, Parménides García Saldaña, Juan Manuel Torres, Manuel Echeverría, Ulises Carrión, René Avilés Fabila, Roberto Páramo, Juan García Ponce, Manuel Farill y Margarita Dalton.

Los escritores clasificados dentro de “la Onda” jamás lo aceptaron. Recuerda José Agustín la molestia que causó ser encasillados: “Sainz era un intelectual con tendencias tecnocráticas, ni siquiera era fan del rock; René Avilés, Gerardo de la Torre y Juan Tovar se pusieron furiosos, especialmente Juan, que protestó en varios tonos”.⁴⁹ Entrevistado por Reinhard Teichmann, René Avilés Fabila responde a la pregunta, ¿te consideras parte de la Onda?: “No. Yo lo he rechazado siempre. No hay ningún autor de esa época que acepte ser de la Onda por una razón muy sencilla: porque Margo Glantz dio esta definición de una manera muy superficial, sin tomar en cuenta la totalidad de los autores de esa época”.⁵⁰ El mismo Teichmann le dice a José Agustín que él está muy ligado a la corriente de la onda y le pregunta qué es, el autor de *La tumba* y *De perfil* se niega a responder porque afirma, con razón, no ser de “la Onda”:

Lo que sí te puedo afirmar es que todas las formulaciones en torno a la Onda han sido extraordinariamente vagas y de una irresponsabilidad y de una falta de rigor crítico alarmante. Por eso me niego a ser circunscrito a una corriente que yo no inicié, que yo no propuse, y que a la crítica le ha servido como una etiqueta sumamente simplista, de una falta de rigor extraordinaria, para encasillar

⁴⁹ José Agustín. *El rock de la cárcel*. México: Planeta, 2005 p. 128.

⁵⁰ Reinhard Teichmann. *De la onda en adelante: conversaciones con 21 novelistas mexicanos*. México. Posada, 1987, p. 85.

fenómenos que, me parece, son muchísimos más complejos y dinámicos (Teichmann, 1987: 60-61).

Parménides simplemente negó ser el padre o iniciador de “la Onda” ya que él no escribía para crear un estilo, escuela o manera de ser, su único motivo era la necesidad de expresarse (Montes García, 2001: 54). Al final quedarían José Agustín, Gustavo Sainz y Parménides García Saldaña como representantes de una clasificación que jamás aceptaron, aunque tuvieron afinidades y Parménides las comenta con placer y agudeza:

Encuentro coincidencias con Gustavo Sáinz (sic) y con José Agustín. Es decir, coincidimos en tratar de inmiscuirnos en la desolación de la clase media, a la cual pertenecemos, y a la cual criticamos en el mejor sentido de la palabra. Pero mis raíces son totalmente distintas [...] Yo creo que todos tenemos un “environment” que nos llevamos hasta “la tumba”. “De perfil” es lo que nos hace cometer “Gazapos”, cuando tenemos “Pasto verde”, y nos sentimos “El rey criollo” (Gunia, 1994: 243).

La clasificación “literatura de la Onda” encasilló a estos escritores en una corriente que, según Glantz, estaba limitada por ciertos detalles propios del movimiento social, cultural e ideológico de aquella época conocido como la onda; jerga juvenil, juventud subversiva, crítica social, rock, etc.; otorgándoles un sentido peyorativo a su obra literaria. El tiempo ha dado la razón a estos escritores y ha quedado demostrado que las influencias extraliterarias, si es que las tenían, reforzaba la estética de su obra.

El rock fue uno de los varios motivos por los cuales Parménides fue considerado uno de los mayores exponentes de la “literatura de la Onda”. En su obra, García Saldaña acudía a este arte para ofrecer una experiencia de lectura diferente. *El rey criollo* está repleto de tal recurso, pero destaca la inclusión de canciones completas de los Rolling Stones en un ejercicio que expondré a fondo en el capítulo 3. Por ahora, es necesario comentar brevemente la importancia que tuvo en su época tan discutida banda y su relación superficial con *El rey criollo*.

2.5.2 Las Piedras Rodantes

El rey criollo, como ya se mencionó, consta de once cuentos. El orden de éstos es ascendente en cuanto a la complejidad de su trama y a la edad de sus personajes. El título de los once cuentos son: 1, “Stranger in Paradise”; 2, “Bye bye Love”; 3, “Good bye Belinda”; 4, “La espera”; 5, “¡No te adornes, no te adornes!”; 6, “Un día triste”; 7, “Una actitud sincera”; 8, “En noches como ésta”; 9 “El encuentro”; 10, “Aquí en la playa” y 11, “El rey criollo”. Cada cuento, a manera de epígrafe, está antecedido con una canción de los Rolling Stones que funcionan como una especie de introducción, de preámbulo que no sólo se puede inducir de las letras, traducidas por el mismo Parménides, sino de su música. Al interior de cada relato se hallan citas, menciones y alusiones de letras de rock que encajan perfectamente con la historia ayudando a crear una atmosfera interesante entre otros detalles que comentaré a fondo en el capítulo 3. El rock fue una influencia extraliteraria que acompañó toda la obra de Parménides. Al respecto Emmanuel Carballo dijo que las drogas y el alcohol lo fueron cambiando poco a poco, así como su profunda vivencia del rock: “Elvis Presley le descubrió un mundo que habrían de ampliarle Little Richard, Bob Dylan, los Beatles y los Rolling Stones, sus bien amados y maravillosos compañeros de ruta” (Montes García, 2001: 54).

Los Rolling Stones son una banda de rock fundada en 1962 en Londres, Inglaterra; sus integrantes más representativos son Mick Jagger, vocalista y Keith Richards, guitarrista. En sus inicios la banda demostró las influencias de blues, *rhythm and blues* y rocanrol, para después dar el gran paso y terminar tocando simplemente rock. A principios de la década de los sesenta mantuvieron una “rivalidad” con los Beatles pero no fue sino hasta 1965 con su “(I Can’t Get No) Satisfaction” que lograron el reconocimiento internacional.⁵¹

Parménides asevera que con la llegada de los Rolling Stones el rock cambió, pues adquirió matices de subversión, rebeldía, desobediencia, sedición y hasta de terrorismo. A diferencia de los Beatles que su público era femenino, el de

⁵¹ Mariano Muniesa. *The Rolling Stones*. Madrid: Cátedra, 1998.

los Rolling era masculino, representaban su punto de vista y por ello, en contraste, no le hablaban a las “chavas”, hablaban de ellas. El cuarteto de Liverpool conocía el rock y había llegado a éste por el lado blanco (Elvis Presley) mientras que la banda londinense por el negro (Muddy Waters) (Parménides, 1974: 157). Dice José Agustín que después de escuchar a los Rolling Stones sus rivales sonaban “fresísimas”, pues cuando los Beatles pedían “quiero estrechar tu mano” los Stones decían “yo lo único que quiero es hacer el amor contigo”, por ello no paraba de escuchar a esta banda que, curiosamente, en los sesenta casi no se conocía en México; este fue uno de los motivos de la gran amistad que forjó con Parménides, quien también era “estonsómano” (Agustín, 1999: 28-29). Parménides comenta que desde el principio los Rolling Stones se concentraron en destruir los traumas y tabúes que rodeaban a la mujer: Sus canciones no eran para complacer el equilibrio de la pareja sino para transgredirlo: “No creen en el amor a medias, sino en el amor de cuerpo entero, de entrega total [...] Pero para alcanzar esta visión de la mujer, hay que descodificarla, desmitificarla, desadorarla, ser sus críticos más radicales. Ser The Rolling Stones” (Parménides, 1974: 162).

El rey criollo vio la luz en 1970, por tanto, recibió la influencia de los diez discos de los Rolling Stones grabados entre 1964 y 1969. Las once canciones que anteceden a los relatos aparecen en las producciones de aquellos años. A continuación presento sucintamente información acerca de aquellos discos, pues lo considero necesario para un mayor acercamiento a la obra; así como un comentario al respecto de cada trabajo musical que servirá como dato extra para situarnos en el contexto de la época.

1964 Primer disco

Su primer trabajo aparece en abril de este año con el título de *The Rolling Stones*:⁵² Philippe Bas-Raberin, biógrafo de la banda, dijo: “Por su carácter... es un espléndido documento de la época en la que se gestaban las base de un estilo. Las interpretaciones están “poseídas” y, sin embargo, utilizan un ajustamiento y

⁵² Editado en Estados Unidos con el nombre de *England's Newest. Hot Makers – The Rolling Stones*.

una sobriedad de ejecución que contrastan con la atmosfera de la experiencia vivida” (Muniesa, 1998: 427). Por su parte, el gurú José Agustín escribió: “uno de los discos-debut más sensacionales de todos los tiempos, fresquísimo y explosivo, que contiene ya toda la onda stoniana: rocanrol duro y vital..., blues..., rhythm and blues...” además de humor, sensualidad y baladas de gran intensidad (Agustín, 1999: 32).

Con el objeto de promocionar a la banda de cara a su gira de otoño por los Estados Unidos surge en octubre *12 x 5*, cuyo sonido es más crudo y visceral (Muniesa, 1998: 429).

1965 Dos canciones para dos cuentos

En enero sale *The Rolling Stones II*.⁵³ Roy Carr, periodista de música, comentó: “Los Stones empezaban a darse cuenta de que su fuente original de inspiración se estaba agotando y de que si querían permanecer en la vanguardia, tendrían que gravitar hacia un Rhythm and Blues mucho más influenciado por el soul hasta que encontrasen su propio camino musical” (Muniesa, 1998: 429). En este disco aparece la canción “Heart of Stone”, epígrafe del segundo cuento de *El rey criollo* “**Bye bye Love**”.⁵⁴

Out Of Our Heads editado en septiembre, producción en la que, de acuerdo con el escritor y melómano Jordi Sierra i Fabra: “se volcaron casi por completo en la música negra, yendo de Chuck Berry a Sam Cooke, y logrando auténticas creaciones en cada caso” (Muniesa, 1998: 430). En la edición norteamericana se escucha por primera vez la grandiosa “Satisfaction”, una pieza “fundadora y seminal, porque concentra la esencia de la contracultura, el espíritu de aquellos que no pueden integrarse al sistema porque su naturaleza se lo impide” (Agustín, 1999: 29). También en la misma edición se escucha “The Last Time” del último y divertido relato del libro también titulado “**El rey criollo**”.

⁵³ Editado en Estados Unidos con el nombre de *The Rolling Stone, Now!*

⁵⁴ Sólo en esta parte de la investigación resaltaré con negritas el título de los cuentos de *El rey criollo* para su facilitar su identificación.

El último mes del año es editado el *December's Children (And Everybody's)* por el éxito de la gira norteamericana.

1966 Cuatro canciones para cuatro cuentos.

El primer álbum oficial de grandes éxitos, *Big Hits (High Tide and Green Grass)*. En la edición norteamericana aparece "19th Nervous Breakdown" y en la versión inglesa ésta "Have You Seen Your Mother Baby, Standing In The Shadow", esta última canción es el epígrafe del cuento número cinco: "**¡No te adornes, no te adornes!**"; la primera lo es del noveno: "**El encuentro**".

En abril ve la luz *Aftermath*, el cantautor Paul Evans, declara: "Una apasionada elegancia caracteriza todos los arreglos y detalles de producción... Todo el sonido crece en intensidad a cada canción, confirmando que los Rolling Stones en este disco dejaron definitivamente de ser una banda de pop para crear una nueva forma de hacer Rock'n'Roll" (Muniesa, 1998: 432). La edición inglesa contiene "Mother's Little Helper" del dolorido y sexto relato: "**Un día triste, triste**" y esta edición y la norteamericana "Under My Thumb", epígrafe del tercer cuento: "**Good bye Belinda**".

En diciembre del mismo año aparece el que debería considerarse su primer disco oficial en directo *Got Live If You Want It*, en principio limitado sólo para Estados Unidos.

1967 De nuevo cuatro canciones para cuatro cuentos.

Between The Buttons aparece la canción "Ruby Tuesday" que antecede al cuarto cuento, "**La espera**"; "She Smiled Sweetly" antecede al octavo, "**En noches como esta**" y "Complicated" antecede al séptimo, "**Una actitud sincera**". Esta producción acarreó críticas negativas, se consideró que no avanzó en cuanto a la inercia evolutiva que traían los Rolling Stones.

Se edita una recopilación en julio llamada *Flowers* para aprovechar la popularidad del grupo además de recuperar las bajas ventas de *Between The*

Buttons (Muniesa, 1998: 434). La última canción es “Sittin’ On A Fence” del primer relato de *El rey criollo*: “**Stranger In Paradise**”.

En octubre aparece *Their Satanic Majesties Request*, Mick Jagger al respecto de este trabajo dijo:

“... era el reflejo de lo que se vivía musicalmente en 1967. Ya sabes, Pink Floyd, Iron Butterfly, Cream...; nunca puedes escribir o hacer música totalmente aislado de lo que se está haciendo... y en 1967 era casi imposible estar al margen de cómo evolucionaba la música. Fue una época de una enorme explosión de libertad y creatividad, y fue estupendo poder participar en ella (Muniesa, 1998: 435).

1968 *Compasión por el diablo*

Beggars Banquet se edita al final del año. Se escucha por primera vez la maligna “Sympathy For The Devil” clásico comparable a “Satisfaction”, “es un ejercicio de maestría musical incontestable” (Muniesa, 1998: 437).

Por su parte, Steve Appleford, autor de *The Rolling Stones It’s Only Rock and Roll*, dijo: “...encontraron su momento de mayor claridad en 1968 [...] La confusión fue reemplazada por un nuevo criterio en el que la psicodelia quedaba relegada a favor de una vuelta a sus raíces en el rock y en el blues. Ahora teníamos a unos Stones que habían recuperado el control de su destino” (Muniesa, 1998: 436).

1969 Última canción para el penúltimo cuento

Septiembre, otro disco recopilatorio editado en memoria de Brian Jones, exintegrante de la banda y acaecido meses atrás, *Through The Past Darkly (Big Hits vol. 2)* (Muniesa, 1998: 437). Su sencillo “Honky Tonk Woman” es el epígrafe del penúltimo cuento de la antología, “**Aquí en la playa**”.

Diciembre, último disco de la década de los Rolling Stones, *Let It Bleed*. Éste y *Beggar’s Banquet* son considerados por José Agustín como obras maestras, artísticas y viscerales por su esencia pura de rock (Agustín, 1999: 33).

Marianne Faithfull, cantante y actriz británica, opinó: “Mick y Keith siempre han sido bastante buenos a la hora de sintonizar la longitud de la onda psíquica. *Let It Bleed* fue una confirmación de la precisión de sus antenas. Sólo unos años antes, ambos fantaseaban con el día en que dejarían atrás a los Beatles, y ahora era una realidad. Haciendo *Let It Bleed*... fluían” (Muniesa, 1999: 437).

Estos fueron los discos de la agrupación más importante e influyente en la vida de Parménides García Saldaña. Tal influencia extraliteraria la reflejaría en su obra. Los Rolling Stones representaban una rebeldía diferente a la de los Beatles, eran los chicos malos y demostraban las influencias oscuras y prohibidas de la música negra en sus canciones, como el blues, *rhythm and blues* y el rock. Su letra era sensual y provocativa tal cual eran ellos en el escenario, principalmente Mick Jagger, quien “había tomado la imagen ‘dirty’ y rebelde de Elvis Presley, desarrollando la representación fálica del Rey. Chavos y chavas... participaban en una *masturbación colectiva* cuando Mick Jagger cantaba arriba del acompañamiento musical de sus compañeros de onda” (Parménides, 1974: 119). La tendencia contracultural de esta banda fue el combustible que avivó el fuego de la vida y obra de Parménides: “¡Los Rolling Stones en el Poder de la Revolución del Rock! ¡Los subversivos del orden moral de la clase media han tomado el poder! Ahí está Dirty Cool Mick Jagger saltando, sacudiendo el micro, aceleradísimo, representando los deseos y los ideales de una generación...” (Parménides, 1974: 120).

2.6 *En la ruta de la onda*

La violenta represión ocurrida en la plaza de las tres culturas en Tlatelolco el 2 de octubre de 1968 por parte del estado mexicano no se detuvo ahí, el 10 de junio de 1971 (ahora con Luis Echeverría al frente de la presidencia) el grupo de choque llamado los “Halcones” ataca impunemente una manifestación estudiantil que la memoria bautizará como “jueves de Corpus”. En septiembre del mismo año se lleva a cabo el festival de “rock y ruedas” de Avándaro, el evento serviría para

medir la fuerza de la juventud y la contracultura; el resultado no gustó a nadie, en consecuencia el rock fue vituperado, reprimido y exiliado de la vida cultural, pero éste logro sobrevivir en los hoyos *funkies*⁵⁵ a dónde acudían sólo sus más devotos fieles.

En diciembre de 1972 Parménides publica su ensayo *En la ruta de la onda*. Emmanuel Carballo recomienda que: “Si alguien quiere recordar cómo fue la onda, la Biblia de ese movimiento, está en este texto: cómo hablaban los hippies, cómo se vestían, cómo pensaban o hacían el amor; *La ruta de la onda* (sic) es el *Laberinto de la soledad* de los onderos”.⁵⁶ Este ensayo consta de seis capítulos donde se expone, con cierto desorden, tópicos relacionados a la contracultura; es un manifiesto que está escrito por alguien que vivió desde sus entrañas la onda. Acerca de este trabajo uno de sus amigos, Jesús Luis Benítez, dijo:

... es un viaje a manera de investigación por los territorios de la nueva sensibilidad. Parménides García Saldaña pone bajo su lupa a la generación y cuestiona. ¿Hasta dónde llegaron el fervor místico, la pasión por el rock, las nuevas actitudes sexuales, la inconformidad y la búsqueda de nuevos caminos para la comunicación y la realización humana (Gunia, 1994: 271).

El ensayo expone y desarrolla ideas en temas como el rock, Elvis Presley, los Beatles, los Rolling Stones, Bob Dylan, etc.; cine, Marlon Brando y *The Wild One* o James Dean y *Rebel Without a Cause*; así como de la sociedad norteamericana y, principalmente, la mexicana, las pandillas juveniles, los ñeros, la mujer, el tabú del sexo y la onda. De ésta, afirmó:

Los jóvenes de todos los tiempos han sido onderos. La onda son los excesos. Vivir la vida en exceso. Los excesos pueden estar en la diversión que incluye risas, lágrimas y amor, entre alcohol, cocaína, morfina, heroína, mota,

⁵⁵ Al respecto de la palabra *funky* decía Parménides: “La palabra que hallo más exacta es “grasoso”... En Estados Unidos... funky es lo contrario a straight. Lo contrario a lo blanco. Lo opuesto a Doris Day, Pat Boone, El Pato Donald y Ronald Reagan.

“Funky es el lado ‘hard’ (macizo), ‘Dirty’ (grosero), ‘heavy’ (pesado).

“... en los hoyos funkis empieza el reventón: en improvisados salones de baile... gira la música y la gente baila. Baila la música de rocanrol”. Parménides G. S. “Los hoyos funkis” en *Crines. Otras lecturas de rock*. Comp. Carlos Chimal. México: Era, 1994, p. 73-74, 69.

⁵⁶ Emmanuel Carballo citado en R. Pacheco Colín. *Op. cit.*

ácido; según los tiempos [...] La onda requiere un desgaste anormal de energía, si no no es onda. La onda tiene que ser irracional, si no pierde su nivel de trascendencia. Cuando la onda asciende hasta el nivel trascendente, viajero has llegado al misticismo, el exceso de alcohol en el cuerpo, de mota en el cuerpo, de sexo en el cuerpo, de ácido en el cuerpo, conducen a Dios y al Diablo: los constituyentes de las leyes del misticismo y la onda. Para estar en onda hay que disipar todo, para estar más cerca del momento más trascendente y metafísico: la muerte... La onda, en su dimensión terrenal, es la desaprobación del modo de vida de la sociedad. La onda es el desprecio a las normas que ésta impone al individuo. Y por último, estar en onda es estar al margen, convertirse en outsider, forajido, disidente, rebelde; en un ser humano fuera de las leyes que rigen el orden de la sociedad; es oponer la imaginación a la no-imaginación; es parodiar la disipación que se oculta detrás de la solemnidad del mundo square, cuadrado, chato, plano y fresa (Parménides, 1974: 14-15).

Y del lenguaje de la onda dijo:

El lenguaje de la onda desconoce sistemas, leyes, porque es creado de lo efímero, es creado para el instante. El lenguaje de la onda, así visto, es una de las formas que contienen el signo de la rebeldía. Pasando el tiempo, tal vez es el único resto más o menos perdurable del cadáver de toda onda, porque en él esa onda —una onda— trató de definirse, perpetuarse, buscar una interpretación a su divergencia (Parménides, 1974: 56).

La cita es larga pero vale la pena su lectura porque se aprecia el desarrollo de un concepto gracias al gran conocimiento que de éste tiene. El antropólogo Roger Bartra en *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano* expone una definición del lenguaje popular que guarda un gran parecido con la definición de lenguaje de la onda de Parménides:

Los dialectos que surgen en los barrios populares son originalmente formas de defensa; se trata de un lenguaje que no sólo permite que los miembros de un grupo social se identifiquen con un modo de vida propio, sino también es una barrera que impide que otros entiendan sus conversaciones. Como es comprensible, los dialectos populares están muy influenciados por el habla del

hampa y de los presos, que desarrollan formas crípticas de comunicación para evitar ser comprendidos. Se trata de lenguajes sin sentido para los que no pertenecen al grupo social que los genera, pues para eso precisamente se desarrollan: tiene sentido sólo acá —en el barrio popular— y no allá, en la sociedad refinada y aburguesada.⁵⁷

El final de la cita es interesante. Ariel Rosales comenta que Parménides era un ferviente defensor de la juventud, como se ha constatado, interesado en un mundo mejor a pesar de que esto implique el compromiso con el *establishment*. La muerte de cuatro músicos portadores del cambio y la revolución frustra toda esperanza (Gunia, 1994: 272), esto, aunado a las brutales represiones contra los jóvenes durante los sesenta y setenta, coronadas por las impías matanzas de 1968 y 1971, la disolución del movimiento de la onda, el final de una inigualable década, etc., permiten percibir cierta desilusión en su prosa. La conclusión de su ensayo, y conclusión del capítulo, ofrecen una idea:

Los Chavos siguen en el camino... Dig It! Aún no encuentran la ruta que los llevará a la Nación de la Coincidencia. ¿Dónde has dejado tus correspondencias? Aún siguen muchos viviendo en el Mundo Fresa. Porque entre la onda y lo fresa, es mejor vivir la onda entre los fresas. Dig it!

Amor

de Parménides

Antes de la muerte de Alan Wilson.

Antes de la muerte de Janis Joplin.

Antes de la muerte de Jimi Hendrix.

Antes de la muerte de Jim Morrison (Parménides, 1974: 168).

2.7 Mediodía

⁵⁷ Roger Bartra. *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano*. México: Grijalbo, 1996, p. 97-99.

La última obra de Parménides García Saldaña fue *Mediodía* y se publicó en septiembre de 1975. Un poemario que más bien parece un cancionero. A pesar de que en algunos fragmentos se percibe la prosa provocativa tan característica en él, los versos expresan un lamento nostálgico, melancólico y solitario, de profunda autorreflexión. La mayoría de los poemas proponen, con una nota aclaratoria, ser leídos a ritmo de blues, rock, rock lento, *hard rock*, balada, bolero, etc. Los Herederos de la Transa, un el grupo ficticio, acompaña muchos versos, al igual que las supuestas “nenas” y las “chavas”, como si se tratara de un disco en plena reproducción.

Los temas son variados, por ejemplo, la crítica a la clase media:

Era un chavo pero
escéptico, abúlico y materialista,
de los que ya no van a la iglesia
porque les es inútil creer en Dios.
Desconocía lo que era la palabra amor
y vivía en el eterno círculo vicioso
de la hipocresía, la rutina, la ignorancia;
lo que es todavía peor, el desamor;⁵⁸

Su personalísima visión sobre el amor:

Amor es el pan de la vida
(Amor, amor, amor)
Amor es la copa divina
(Amor, amor, amor)
Amor es la cucharada divina
(Amor, amor, amor)
Amor es la sagrada yerba (Parménides, 1975a: 50)

El recuerdo de lo ocurrido en Tlatelolco:

⁵⁸ Parménides G. S. *Mediodía*. México: Joaquín Mortíz, 1975a, p. 26.

¡Oh sí, Tlate, está en mi memoria!
¡No quiero acordarme de la noche!
¡Oh, no, no quiero acordarme de aquella noche!
¡Oh no, no quiero acordarme de esa noche!
¡Oh, qué noche, cuando te perdí! (Parménides, 1975a: 68)

También, recuerda el jipismo ¡FLORES, FLORES EN TODOS LADOS!,⁵⁹ la mujer, LA FRESA QUE ME OBSESIONA, sus anhelos, CUANDO SEA ESTRELLA DE ROCK, la soledad y el desamor, YO SÓLO EN EL PAVIMENTO, etc. De acuerdo con Inke Gunia los textos de *Mediodía*: “reclaman ‘poeticidad’, en el sentido de que su mensaje se caracteriza por lo que Roman Jakobson... definió como la ‘función poética’ en relación con el código histórico-literario subyacente al texto” (Gunia, 1994: 293). *Mediodía* fue la última obra que Parménides García Saldaña vería publicada.

2.8 Larga vida al Rey... de la onda

La vida de Parménides fue igual a su literatura: provocativa, rebelde, demencial y breve. Antes de la publicación de *Pasto verde* ya había escrito artículos sobre música en el periódico *El Herald* (en el suplemento dominical *Diorama de Cultura*), tiempo después también escribió en revistas como *Pop*, *Onda*, *RockMi* o la gran revista de rock *Piedra Rodante*, llegando a ser un destacado articulista (Gunia, 1994: 239). Escribir de rock, esa gran pasión que lo había acompañado durante toda su vida, era sencillo y un distintivo de él, José de la Colina recuerda: “Cuantas veces lo he encontrado en la calle, siempre de paso, siempre sonriente, siempre con algún disco de blues o rock bajo el brazo, siempre con su tierna y desamparada sonrisa” (Montes García, 2001: 50), y alguien más dijo: “Vivió rolando y escuchando noches enteras a Rolling Stones, Bob Dylan,

⁵⁹ Transcribo tal cual aparecen escritos los títulos de los poemas de *Mediodía*, es decir, completamente en mayúsculas.

Doors, Animals, Kings, Janis Joplin. Tuvo noches de marihuana, cerveza, ácido... amaneceres rocanroleros, alucinógenos y sicodélicos” (Montes García, 2001: 51).

La acidez de su literatura era simplemente un reflejo de su forma de vivir la vida. Ricardo Greene recuerda que en una fiesta de gala, repleta de gente vestida de frac, se apareció Parménides y comenzó a platicar con los invitados, pero en cuanto se daba cuenta que su interlocutor ya estaba actuando comenzaba a tocar un violín invisible o a emular a un pato: “Sí, sí, cua, cua, cua...”.⁶⁰ José Agustín afirma que Parménides había nacido con una lesión cerebral que lo obligó a vivir bajo intensos acosos psiquiátricos: “Estaba loco, pero su locura era de las más lúcidas y revolucionarias que jamás ha habido” (Montes García, 2001: 55). Idolatraba y odiaba al mismo tiempo a las mujeres, y tenía la pésima costumbre de enamorarse de las esposas de sus amigos, por ejemplo, la de Juan Tovar, Arsenio Campos, Ricardo Vinós, José Agustín, etc. (Agustín, 2007: 142). Al respecto, Javier Molina opina:

Siempre quiso encontrar una chava que le dijera, así, sin falsas poses: “Sabes qué, me gustas y quiero coger contigo”, y que después se fueran a vivir a la casa de los padres de ella y que al entrar lo presentara: “Pa y ma: éste es Par, mi amante”. El no encontrar una mujer así, desprejuiciada y auténtica, le provocó una fijación que lo conduciría a la desolación amorosa total...” (Gunia, 1994: 241).

Era tan fuerte su instinto creativo que el amoroso se debilitó pero, tal vez, si hubiera encontrado el amor habría podido evitar la locura (Agustín, 2007: 142-143). Tal locura la conocieron Emmanuel Carballo, Ricardo Vinós, Juan Tovar y, por su puesto, sus padres, ya que varias veces destrozó todo lo que pudo de sus respectivas casas, así que sus progenitores decidieron meterlo a un hospital siquiátrico. Salió más caótico. Probó LSD y apenas logró salir con vida de la experiencia sicodélica. Un cigarro de marihuana, una copa o un par de cervezas lo descontrolaban rápidamente, pero tenía la habilidad de robar botellas de los supermercados y jamás le faltaba de beber (Agustín, 2007: 143); aunque este no era su único método, de una u otra manera se hizo de una credencial de reportero

⁶⁰ Rosa Carmen Ángeles. *Op. cit.*

de espectáculos y recorrió centros nocturnos y cabaretes donde se ahogaba en alcohol (Montes García: 2001: 55). Ésta era la droga que más le gustaba y la que acentuaría su automarginación.

Aterrorizaba los cocteles literarios, como el que llevó a cabo Carlos Fuentes en La Ópera en 1969. A Octavio Paz fue a armarle un escándalo a sus oficinas por no incluirlo en la antología de literatura de jóvenes de su revista *Plural*.⁶¹ Luego, por emborracharse y montar tremendo escándalo junto a su amigo Eduardo Deschamps en un Sanborns terminó en la cárcel. Detestaba a los policías y con insultos les gritaba: “Chinga tu madre, pinche tira naco, pendejo culero, ¿quién eres tú?, un pobre pendejo... en cambié yo he leído a Mailer, a Cortázar, a Revueltas”, y la golpiza no se hacía esperar (Agustín, 2007: 143).

Acerca de esta energía, casi autodestructiva, José de la Colina dice: “... había en él demasiada disponibilidad a la vida como viniese, una incapacidad casi feroz de entrar en arreglos con lo establecido, una persistente adolescencia que no cedía ni siquiera ante la sucesión de los años”.⁶² Ya bien entrada la década de los setenta se hizo amigo de Alejandro Lora, líder de la banda de rock mexicana El Tri y de Fito de la Parra, baterista de Canned Heat. Y a pesar de que los ingresos a los hospitales psiquiátricos era continuos logró escribir un volumen de cuentos que tituló *El callejón del blues* que Joaquín Mortiz le contrató; sin embargo, como tardaron en editarlo, fiel a su naturaleza caótica, enfureció y lo retiró para terminar vendiéndolo en 1976 por 17 mil pesos a un editor de revistas, Víctor Juárez, que lo publicaría veinte años después con el título de *En algún lugar del rock*. Debido a su actitud demencial contra sus padres estos lo mandaron a la cárcel un par de veces, a su salida ya no se recuperó, su lucidez comenzó a extinguirse, la cárcel lo destrozó (Agustín, 2007: 145). José Agustín explica: “Conoció casi todos los manicomios de México, rompió con la familia y fue a dar dos veces a la cárcel. Fue uno de los últimos huéspedes de Lecumberri y le tocó estrenar el Reclusorio

⁶¹ Guillermo Vega Zaragoza recuerda que: “no existe editor en México que no se haya llevado por lo menos una mentada de madre por parte de él” (Gunia, 1994: 241)

⁶² José de la Colina citado en “La literatura de la onda” en *¡Ay vida, no me mereces!* De Elena Poniatowska. Comp. México: Joaquín Mortiz, 1985, p. 180.

Norte. De aquí salió perdido, indefenso, vivió en cuartos de hotel, alejado de todos, más marginal que nunca” (Montes García, 2001: 55).

En 1982 se presentó en una asamblea del Partido Socialista Unificado de México (PSUM) y al grito de “Traidores, traidores, habéis traicionado la memoria del camarada Stalin. Traidores” fue sacado a la fuerza (Poniatowska, 1985: 188) y es que para entonces había sido poseído por la fantasía de que su padre fue gran amigo de José Stalin (Agustín, 2007: 145).

Parménides se hizo amigo de Elena Poniatowska —a quien bautizó como su hada madrina— pero tampoco ella logró escapar de los embates del anárquico escritor. Elena recuerda que un día a las seis de la mañana se apareció el autor de *Pasto verde* gritando injurias y exigiendo le abrieran las puertas de la casa, “Piiiiinche Elena, Guillermo cabrón”, después, se cansó y se fue caminando a media calle, “¡Pinches burgueses consumidores, culeros de mierda!”; regresó al mes, necesitaba ayuda, Elena lo reprendió —como sólo ella puede reprender a alguien—: “La última vez, Parménides, usted —se hablaban de usted— se portó muy mal”, él no recordaba nada. Sería la última vez que lo vería (Poniatowska, 1985: 189).

Su mente inicio un viaje desde la infancia pero terminó extraviándose a partir de su adolescencia. Vivía de los artículos que su tía Magdalena Saldaña le publicaba en el suplemento cultural de *Excélsior*, para entonces vivía en un cuarto que le rentaba su padre en Polanco (Agustín, 2007: 245).

El 19 de septiembre de 1982 sonó el teléfono de la novena agencia investigadora del Ministerio Público, la voz de una misteriosa mujer dio aviso que en la calle de Anatole France, 90, interior 38, se hallaba el cuerpo de un joven sin vida. Las autoridades se presentaron en el oscuro y maloliente edificio de la colonia Polanco, entraron al cuarto, cuyo único mobiliario era una cama y una mesa, revisaron el cuerpo; dictamen, muerte por pulmonía. En el cuarto número 38 a los 38 años de edad, Parménides García Saldaña murió, solo.

2.9 A la memoria del Par

Han pasado 30 años de la muerte de Parménides y su realismo literario sigue vigente. En su obra es posible apreciar la prosa espontánea de un Kerouac o la ácida y poética crítica social de un Ginsberg, así como la afligida desobediencia literaria propia de la Generación Perdida o la pesimista y metafórica influencia de la Generación *Beat*. A veces es posible ver en sus personajes a un *salvaje* o un *rebelde sin causa* presumiendo su insubordinación ante una figura adulta, o incluso igual de joven, con la intención de demostrar que no es *fresa* o *square*. El blues es parte de su obra, también lo es el jazz; ambos géneros son comentados por él en un ejercicio sociológico desde una perspectiva muy íntima y personal gracias también a sus experiencias en Nueva Orleans. Elvis Presley y los Rolling Stones son sus principales ídolos, por lo tanto el rocanrol y el rock son la influencia extraliteraria que más alimentó su literatura, de la misma manera que el jazz nutrió la obra de Cortázar o la rumba la de Cabrera Infante. *El rey criollo* refleja explícitamente tales influencias adaptándolas con tacto literario a sus cuentos para reforzar su propuesta artística.

Su vida, como lo mencioné líneas arriba, fue anárquica y breve. Parménides se negó a ser parte del sistema, huyó de la madurez y continuó su revolución personal; el riesgo fue alto, altísimo, y las consecuencias infelices. Él era un rebelde sin causa y también un desenfrenado, y lo único que quería era cambiar al mundo a través de la literatura; pero, incomprendido e incapaz de comprender, el peso de la realidad cayó con fuerza sobre él y, al final, para contrarrestarla, su impulso creativo cedió a la locura, como si este fuera un método de defensa contra la verdad porque todo estaba cambiando: sus cuates, la onda, el Estado, James Dean, sus libros, Elvis, los Rolling, José Agustín y, tal vez... él. Alguna vez dijo: "El Rey Criollo, medianamente, soy yo", la frase lo simboliza, vale la pena detenerse e imaginar su actitud al momento de expresarla: ¿Engreído?, ¿rebelde?, ¿feliz?, sería buena idea tomar uno de estos tres adjetivos, o todos, y recordar así al rey de la onda.

CAPÍTULO 3. ANÁLISIS DE *EL REY CRIOLLO*

3.1 Análisis

En este tercer capítulo me propongo llevar a cabo un análisis desde una perspectiva intertextual de *El rey criollo* con base en el mapa de *Elementos de análisis intertextual* propuesto por Lauro Zavala. Mi estudio no seguirá el orden esquemático del mapa transcrito en el capítulo primero, pues el mismo Zavala sugiere adecuar el análisis intertextual ya que comenta, no existe una forma definitiva de hacerlo debido a la infinidad de lecturas intertextuales, al igual que textos y lectores con sus propias asociaciones; por lo tanto, con la lectura de cada cuento iré seleccionando los intertextos que considere de mayor trascendencia para, después, tomar los conceptos, aunque mínimos, necesarios del mapa de *Elementos de análisis intertextual* y servirme de éstos para explicar su función estética. Por último, cuando haga uso de algún apartado, elemento o concepto del mapa intertextual éstos aparecerán en cursivas para enfatizar su apoyo en el análisis del o los intertextos examinados, además que tal característica tipográfica sirve para resaltar su presencia dentro del contenido. Reitero que mi perspectiva de intertexto está influenciada por Riffaterre y Zavala. Sin más que agregar, este es mi análisis.

3.2 Framings de lectura

En el apartado *Contextos de interpretación o framings de lectura* del mapa *Elementos de análisis intertextual*, la mayoría de los elementos ahí expuestos resultan importantes para este análisis. Tales elementos no serán aplicados a uno o varios intertextos sino a toda la obra, debido a que elementos como *contexto histórico de producción* u *horizonte de expectativas* (entre otros) tienen un valor más importante si se aplican a la obra en general que a uno o varios intertextos que, indirectamente, también están siendo analizados.

Así, en un *framing de lectura* es necesario saber *¿En qué condiciones se produce aquello que es interpretado?* Para acercarse a la comprensión —no sólo intertextual— de la obra.

El rey criollo responde a un *contexto histórico de producción, distribución y enunciación* de la década de los sesenta. A finales de los cincuenta, con la aparición del rocanrol, surgió la llamada brecha generacional entre jóvenes y adultos y en la década siguiente tal brecha se expandió aun más. En casi todo el mundo la juventud de aquella época propiciaba grandes cambios en la sociedad. Estudiantes de prestigias universidades europeas y americanas clamaban por un cambio en la vida política, social y cultural y en la música se apreciaba una gran evolución de los grupos de rock del momento, como lo demostraron los Beatles y los Rolling Stones.

En México, tal influencia cultural fue aceptada por cierto sector de la juventud. El rocanrol y luego el rock pasaron a formar parte de su cotidianeidad. Además, las multitudinarias protestas estudiantiles que se daban por todo el mundo, las exigencias de igualdad racial de los negros en Estados Unidos así como la rebelión psicodélica de los *hippies* despertaron, avivaron e incitaron el sentido crítico, contestatario y contracultural de la juventud mexicana.

En una época de grandes cambios socioculturales efectuados principalmente por la juventud, surgen varios escritores que, aprovechando aquel favorable *contexto histórico de producción, distribución, enunciación y creación*, publicarían obras de gran calidad. A esta generación literaria de mediados de los sesenta y principios de los setenta la crítica los clasificaría como “literatura de la Onda”.

Parménides García Saldaña formó parte de esta generación. La naturaleza provocativa, lúdica, irónica, carnavalesca, etc., de su prosa es muy propia de la época que vivió y se evidencia en *El rey criollo*, que con sutileza representa una afrenta hacia el canon literario establecido.

Una visión de la vida juvenil desde la juventud misma, una mirada crítica hacia la sociedad mexicana de aquella época, principalmente la clase media, una exposición cruda de la mentalidad “fresa” o *square* (cuadrada) de algunos jóvenes, lenguaje coloquial, etc., son algunas de las características de *El rey criollo*. Todos los cuentos de esta antología fueron terminados a mediados de la década de los sesenta pero no se publicó inmediatamente por decisión personal del autor. Sin duda el manuscrito fue revisado durante la espera de su publicación; los epígrafes —letras de canciones de los Rolling Stones— incluidos en los once cuentos, pertenecen a discos grabados entre 1964 y 1969. *El rey criollo* se publicó en 1970.

Pero, ¿en qué condiciones se produce la interpretación? El horizonte de *experiencias y expectativas* por parte del autor es esperar que su lector implícito construya mediante la intertextualidad, con ayuda de su *enciclopedia y competencias de lectura*, las citas, menciones o alusiones de grupos o cantantes de rock —incluso de otros géneros musicales—, así como sus ritmos y letras que están diseminados por toda su obra, con el fin de lograr una lectura completa a través de la creación de intertextos e interpretación de los mismos. A partir de este momento y para fines prácticos, llamaré a estas citas, menciones o alusiones musicales que encuentre dentro de la obra *intertexto musical*.

Luz Aurora Pimentel menciona que un grave analfabetismo es la *incompetencia intertextual*, pues quien no es capaz de oír las voces que se manifiestan polifónicamente en cualquier texto habrá fallado en la lectura, aun en la más sencilla.⁶³

El autor pretende exigir una alta competencia intertextual del lector, de modo que éste conozca los grupos, canciones, ritmos, letras, etc., para que su lectura sea efectiva. En este sentido, situándome en el lugar del lector ideal de *El rey criollo*, investigando, analizando e interpretando las exigencias del autor arriba descritas, buscaré la función estética que cumplen los *intertextos musicales* que se encuentran citados, mencionados o aludidos por toda la obra.

⁶³ Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: UNAM. Siglo xxi editores, 2010, p. 179.

Uno a uno los cuentos de esta antología serán analizados con ayuda de la guía de análisis intertextual y con algunos puntos que ésta propone iré descifrando la función estética de los *intertextos musicales* que complementan los once relatos. El siguiente punto está dedicado a su análisis.

3.3 Sonidos del intertexto en los once cuentos de *El rey criollo*

3.3.1 Ironía intertextual

Narrado en tercera persona “Stranger in Paradise” es el primer cuento de *El rey criollo*. El protagonista responde al nombre de Jaime, joven universitario perteneciente a la clase media alta quien, junto a un par de amigos, asiste a una fiesta en la noche con la esperanza de conquistar a alguna joven.

En un *análisis textual* del cuento desde la perspectiva del joven protagonista y varios *intertextos musicales* se hace evidente un *anclaje semántico* interesante que ahora mismo comentaré.

El título mismo es el primer *intertexto musical* ya que, “Stranger in Paradise”, es el nombre de una popular canción de la década de los cincuenta. Existen dos versiones, una acompañada de la voz de Tony Bennett y otra de Ray Conniff puramente instrumental.⁶⁴ Ambas son mencionadas en este cuento. La versión de Bennett es lenta, romántica y melancólica y la letra trata sobre un extraño que se siente asombrado ante la visión de lo que es el amor; éste es el paraíso (*Paradise*) y aquel extraño lo desconoce y por tanto lo anhela. Quiere dejar de ser un forastero en esta idílica tierra y desesperado pide una oportunidad porque su deseo es conocer ese paraíso.⁶⁵ Con la lectura del título e invocando la cultura musical del lector, éste podrá visualizar que el personaje principal será

⁶⁴ “Stranger in Paradise” pertenece a un musical de los años cincuenta creado por Robert Wright y George Forrest. La melodía está basada en las Danzas Polovtsianas de Alexander Borodin.

⁶⁵ “Stranger in Paradise” por Tony Bennett. *The Essential Tony Bennett*. Estados Unidos, 2002. Incluyo en el Apéndice la letra de “Stranger in Paradise” y de las demás canciones, de todos los cuentos, que formen parte de *intertextos musicales* analizados.

modelo de tal canción. Así, el título nos sugiere como tema dentro del relato el anhelo, y sólo eso, de alguien joven por conocer el amor.

Al principio del cuento Jaime llega a su casa y sube al cuarto de la televisión donde, en penumbra, encuentra a su papá “que dormía en un sillón”, a su mamá “cruzada de brazos” y a su hermana “tirada en la alfombra, apoyando la mandíbula en las manos”, se escucha: “*Recuerdo su voz más dulce que miel/ ¡Oh noche tan cruel en que ella se fue-ee-e!*” (Parménides, 2007: 9).⁶⁶ Aparece un *intertexto musical* que es una canción llamada “Colina azul”, éxito de 1961 e interpretada por el conjunto de rocanrol mexicano Los Boppers. El lector implícito conoce la canción y llena los vacíos que Parménides omite y remitiéndose a su *enciclopedia* musical sabe que con una sencilla, suave y melodiosa tonada, “Colina azul” trata del amor, de la pérdida de éste y la necesidad de recuperarlo.⁶⁷ Sólo un poco más adelante se vuelve a citar un extracto de este *intertexto musical*:

—Ya llegué —nadie le hizo caso—. Mami, ¿me dejas ir a una fiesta?

—No...

—No seas. Déjame, ¿sí?

—No me molestes, estoy viendo. Dile a tu papá.

En la colina azul

y por primera vez vi

—No lo dejes, mamá —dijo en voz baja su hermana.

—Cállate, idiota —exclamó él, y fue a despertar a su papá (Parménides, 2007: 9)

En la fiesta, Jaime y sus dos amigos analizan su alrededor con la esperanza de conquistar a alguna jovencita: “Las parejas bailaban chocando unas contra otras. Era una fiesta animada, padre. El murmullo de las voces se

⁶⁶ El intertexto musical está expuesto mediante *marcadores intertextuales*: la tipografía cambia a cursivas, más adelante se verá que se marca el intertexto con un cambio de formato, espaciándolo. Este ejercicio se aprecia en toda la obra.

⁶⁷ “Colina azul” por Los Boppers. *Sesión de rock con Los Boppers*. México, 1961. Cover de la canción de mediados de los cincuenta “Blueberry Hill” (1940) del pianista y cantante Fats Domino .

entremezclaba con la canción ‘Stranger in Paradise’” (Parménides, 2007:11). Más adelante un nuevo *intertexto musical* redondea la ambientación del cuento:

Veía las espaldas semidesnudas de las nenas: blancas como la leche, morenas como nueces. Las piernas flacas, hilachos colgantes. Las piernas esbeltas, se le antojaban, las veía brillar. Miraba los rostros de las nenas: expresiones de cejas alzadas y labios fruncidos. Veía cómo algunos muchachos trataban de juntar la mejilla con la de su pareja. Reconoció la melodía “Summertime”. Vio a las muchachas que sonreían, que esperaban (Parménides, 2007:11).

Ambos *intertextos musicales* son canciones de Ray Conniff. “Stranger in Paradise” es una pieza instrumental, su clásico ritmo cadencioso y de un romanticismo alegre invita al baile;⁶⁸ acción que precisamente llevan a cabo las parejas en la fiesta; “Summertime” es todo lo contrario, una pieza romántica de gran sensualidad con momentos eróticos;⁶⁹ escuchar ambos *intertextos musicales* vía la intertextualidad permite al lector entender como este ritmo influye en la percepción de Jaime: “Veía las espaldas semidesnudas de las nenas”, “Las piernas esbeltas, se le antojaban”, “Miraba los rostros de las nenas” todo esto al ritmo de “Summertime”.

Así transcurría la presencia del protagonista en la fiesta hasta que vio a una joven hermosa de ojos azules, armado de valor se dirigió hacia ella:

Ray Conniff tocaba “Too Young”.

Fue. Ella accedió a bailar. Él la apretó. Se excitó. Se separó discretamente. La música calló. Bailaron varias piezas más y la llevó a su lugar. Luego regresó:

—¿Bailamos?

—Me duelen muchos los pies.

Jaime continuaba con la mano tendida.

—En serio, estoy cansada.

⁶⁸ “Stranger in Paradise” por Ray Conniff. *Say it with Music*. Estados Unidos, 1991.

⁶⁹ “Summertime”. *Ídem*. Compuesta originalmente por George Gershwin en 1953.

—Al rato.

Jaime dio media vuelta y se alejó. Al rato la vio bailar con otro (Parménides, 2007: 13).

El *intertexto musical* “Too Young” es una pieza de Ray Conniff, melodía romántica que dice que a pesar de ser joven es posible amar contrariamente a lo que se diga,⁷⁰ sin embargo, tal premisa no está del lado de Jaime ya que él, e incluso sus amigos, han sido incapaces de “ligar”.

Durante todo el relato los *intertextos musicales* han sido enfáticos en la temática romántica-melancólica. El cuento está forrado de canciones románticas: “Colina azul”, “Stranger in Paradise”, “Summertime” y “Too Young”. Resultó que Jaime fue el *extraño* y el *paraíso* aquella fiesta donde estuvo a punto de conocer el amor; encontró a alguien que posiblemente lo sería, pero como aquel enamorado de la *colina azul* lo perdió, es *demasiado joven* para tener y comprender el amor. Es un extraño en el paraíso. El *anclaje semántico* entre personaje protagonista y la temática que representan los *intertextos musicales* ha quedado revelado.

Derrotados, y con unos intertextos que representan una ironía constante, Jaime y sus amigos regresan a casa en coche, se escucha un romántico *intertexto musical*, “Ámame, pero ámame. / Perdóname/ si he mentido por tí” (Parménides, 2007: 13-14), la dulce y romántica voz de Angélica María canta “Ámame”,⁷¹ mientras ellos, en silencio, observan la fría, nublada y nocturna ciudad, y con éste fondo musical que se repite en más de una ocasión en la parte final del relato, se produce en el lector un sentimiento de compasión hacia los personajes, que han sido rematados por última vez en su decepción; así concluye el cuento.

Por último, otro *intertexto musical* que funciona como *anclaje semántico* con el protagonista está en el epígrafe que antecede al cuento y que es una canción de los Rolling Stones, “Sittin’ On A Fence”. El ritmo de esta canción es suave, una

⁷⁰ “Too Young” por Ray Conniff. *Alone Again (Naturally)*. Brasil, 1995. Música de Sidney Lippman, letra de Sylvia Dee (1951).

⁷¹ “Ámame” por Angélica María. *Ámame*. México, 1963. Tema de la película *Mi vida es una canción* estrenada en 1962.

guitarra electroacústica repite continuamente una figura musical que resulta en una constante armonía inocente.⁷² La letra de la canción es un claro reflejo del sentimiento natural de la juventud de los años sesenta; por un lado, confusión: “Desde que fui joven he sido difícil de agradar, / y no sé distinguir el bien del mal”; por otro, cuestionar, abrir los ojos:

Todos mis amigos de la escuela crecieron y se establecieron.

Hipotecaron sus vidas. Y una cosa no se ha dicho mucho.

Pero pienso que es verdad.

Ellos sólo se casaron porque no hay otra cosa que hacer.

Pero este *joven* aún no se atreve a transgredir las reglas, sólo observa: “Así es que sólo estoy sentado sobre una cerca.”, medita: “Tratando de arreglar mi mente.”; pero también sentencia a aquel joven que se convirtió en un adulto común: “Puede llegar el día cuando estés viejo y enfermo y cansado de la vida. Nunca comprenderás. / Tal vez la elección que hiciste no fue buena verdaderamente” (Parménides, 2007: 8). Esta misma rebeldía contenida se *ancla semánticamente* con el protagonista de este cuento, pues igual a aquél aun no se atreve a infringir las reglas y pide permiso para salir: “Mami, ¿me dejas ir a una fiesta?” y al final del cuento, cuando regresa a casa, desilusionado, avisa de su llegada:

—Ya vine —dijo ante la puerta de sus padres, y escuchó el ruido gangoso de la voz que él podía entender porque siempre le decía lo mismo:

—Está bien. Acuéstate. ¿Qué hora es? Te levantas temprano para ir a misa.

Es el primer cuento. La rebeldía, el lenguaje y las acciones de los personajes están contenidos, igual que el joven que canta “Sittin’ On a Fence”.

3.3.2 *Adiós amor... Adiós felicidad... Hola soledad*

⁷² Jagger, Mike y Keith Richards. “Sittin On A Fence” por los Rolling Stones. *Flowers*. Londres, 1967.

El título del segundo cuento de la antología nuevamente lleva el nombre de una canción, “Bye Bye Love”, éxito de 1957. Otra vez, el título es un *intertexto musical*. Escuchándolo, la letra de la canción resulta una tierna, triste y resignada despedida de un afligido enamorado, pero interpretada a ritmo de un intenso y, paradójicamente, alegre rockabilly:

Adiós, adiós, amor.

Adiós, adiós, felicidad.

Hola, soledad.

Creo que voy a llorar...

Ahí va mi chica.

Con una nueva persona.

Se le ve muy feliz.

Y yo estoy muy triste.⁷³

La sola mención del título del cuento propone al lector remitirse a esta canción y tener presente su temática y musicalidad.

Dando vuelta a la página encontramos un nuevo epígrafe o *intertexto musical* que acompaña a este cuento, “Heart of Stone”. Balada lenta y romántica⁷⁴ que relata la actitud de un joven inexplicablemente insensible ante el dolor femenino, que incluso presume tener un duro e infranqueable corazón de piedra.

He conocido a muchas niñas.

A muchas he hecho llorar.

Aún no sé por qué...

Pero ella nunca romperá,

Nunca romperá, nunca romperá,

Nunca romperá este corazón de piedra (Parménides, 2007: 16).

⁷³ Bryant, Felice y Boudleaux. “Bye Bye Love” por los Everly Brothers. *The Very Best of the Everly Brothers*. México, 1964.

⁷⁴ Jagger, Mike y Keith Richards. “Heart of Stone” por los Rolling Stones. *The Rolling Stones II*. Londres, 1965.

La función del *intertexto musical* ha empezado aun antes del inicio del relato. En ambos intertextos, pero principalmente “Bye Bye Love”, destaca el tema del desamor.

Un narrador heterodiegético nos presenta una nutrida conversación telefónica que comienza cuando Estela decide llamar a Jaime, su novio. En un principio parece que la llamada telefónica por parte de ella es un capricho más de un reciente noviazgo; sin embargo, la verdadera finalidad de ésta es terminar la relación y, para lograrlo, Estela teje una elaborada conversación, envuelta en ternura, condescendencia, mentiras, desilusión y cólera, que poco a poco le permite alcanzar su objetivo, concluir el noviazgo.

Una primera analepsis⁷⁵ nos informa que Jaime y Estela se hicieron novios tres meses atrás. Otra analepsis, más elaborada, relata el momento clave en que Jaime decide declararse a Estela: “La siguiente pieza, Estela bailó con él — Jaime—. Bailaron rock n’ roll: “Bye Bye Love” de los Everly Brothers. Cuando la canción estaba a punto de acabar, Jaime le dijo a Estela que quería decirle algo” (Parménides, 2007: 23). El *intertexto musical* vuelve a estar presente en un momento importante para el desarrollo del cuento: “Bye Bye Love” es el fondo musical que acompaña la acción de los protagonistas, momento clave para ambos; más adelante aparece un nuevo *intertexto musical*:

Los Platters cantaban “Smoke Gets In Your Eyes”. Estela, quiero decirte una cosa. ¿Sí? Estela sonrió con dulzura en los labios. Este, he pensado mucho en ti y pues... ¿quieres ser mi novia? Estela guardó silencio, como pensando muy seriamente la respuesta. Jaime, no sé, no esperaba que tú te me declararas, acabo de terminar con Tomás. ¿Aún lo quieres? No, pero estoy confusa, lo voy a pensar (Parménides, 2007: 23).

Habría que escuchar el *intertexto musical* para absorber la atmósfera romántica. A ritmo de *Doo-wop* lento, un piano reproduce suaves notas que

⁷⁵ Analepsis: Se interrumpe el relato en curso para referir un acontecimiento que, en el tiempo diegético, tuvo lugar antes del punto en el que ahora ha de inscribirse en el discurso narrativo (flash-back, según la terminología cinematográfica) (Pimentel, 2010: 44).

acompañan una portentosa voz que con altísimos tonos trasciende fibras sensibles mientras unos coros intervienen con delicadeza;⁷⁶ así, bajo estas sutilezas musicales, Jaime, enamorado, se le declara a Estela quien, días después aceptaría ser su novia.

Tres meses de noviazgo después, en una larga conversación telefónica, Estela arguye que Jaime ha sido visto con otra muchacha, con rabia y desesperación él lo niega todo, pero ella se aferra en su dicho y decide terminar la relación amorosa ante el asombro de Jaime, que termina resignándose y aceptando la decisión de Estela. Ambos cuelgan al mismo tiempo el auricular:

Estela subió a la recámara de su mamá a ver televisión. Jaime dibujó un corazón, dentro escribió Estela y Jaime. Y luego sobrepuso una X. Fue a la sala y puso en el tocadiscos, “Bye Bye Love”,

Bye bye love

Bye bye happiness

Hello loneliness

I think I'm gonna cry

que compró para que fuera el himno de amor entre él y Estela (Parménides, 2007: 25).

Irónicamente Jaime escogió una canción que despide a la felicidad y saluda a la soledad como himno de amor entre él y Estela, como si la canción escogida fuera un augurio de lo que iba a suceder en su relación amorosa. Un nuevo *anclaje semántico* se da, ahora entre el título del cuento y el sentimiento abstracto: despedida. Para concluir, Jaime decide escuchar la canción en su sala. Más adelante el narrador describe los confundidos sentimientos del protagonista que oscilan entre “Bye Bye Love”, Estela y sus estudios de álgebra; así concluye su relato:

⁷⁶ “Smoke Gets in Your Eyes” por Los Platters. *20 Greatest Hits The Platters*. México, 2008. Compuesta para una opereta en 1933 por Jerome Kern (música) y Otto Harbach (letra).

Bye bye love. Las mujeres no eran como el álgebra. Hello emptiness. Eran una incógnita, casi no tenían solución. I feel like I could die. $A + B = C$. My love good bye, good bye, good bye... Dibujó otro corazón y lo llenó de anaranjado. Si las cosas del amor se resolvieran tan fácil como las ecuaciones de álgebra. Si el amor se estudiara en libros. Porque él era A y ella era B y el resultado era el amor; pero, ahora, los factores habían cambiado. B era la incógnita a despejar. $B = X$. $A + B = C$. $A = \text{Jaime}$. $C = \text{Amor}$. $B = X$.

¿Cuál es el valor de B? Si B es igual a X. $X = \text{Estela}$. Pero Estela ya no tenía ningún valor, ya no significaba nada. Bueno, es que Estela era muy chica, aún no vivía (Parménides, 2007: 26).

La *organización textual* del *intertexto musical* “Bye Bye Love” es ascendente: aparece en el título, como introducción; a la mitad del cuento, en la analepsis, y al final, como despedida.

3.3.3 Conciencia a ritmo de rocanrol

Narrado en primera persona “Good bye Belinda” es el tercer cuento de *El rey criollo*. Mientras estudia en un departamento con varios amigos, el protagonista preparatoriano sin nombre observa desde las alturas a una jovencita que se pasea por la banqueta a las ocho de la noche. ¿Será una prostituta?, ¿esperará a su novio?, ¿a un amigo?, ¿a quién? En estas reflexiones andaba el protagonista cuando se dio cuenta que había pasado más de media hora y la joven seguía sola y se dijo: “¿por qué no bajo y me la ligo? Estoy vestido como inglés y será fácil. Y me decidí a bajar y hablarle” (Parménides, 2007: 29). Bajó, habló, conversó con ella y le propuso:

—Amiga, ¿qué te parece si te invito un café?

—Como quieras... vamos —me dijo muy decidida.

Yo, francamente, no esperaba que aceptara así de fácil. Como que esperaba que se hiciera del rogar, tenía que hacerle al loco durante cierto tiempo para convencerla. Pero no, aceptó rápido. Me aventé un diez. Me sentí realmente

un chingón para las nenas. Digo, no es por nada pero Belinda estaba divina (Parménides, 2007: 30).

Belinda era el nombre de aquella bella y misteriosa joven y fue ella quien le propuso ir al café Gatoloco. Durante el trayecto, Belinda hablaba de que su novio era el hijo del dueño de un banco, su padrino de quince años Miguel Alemán Jr., que en las vacaciones había ido a Nueva York, etc. Por fin llegaron al café:

Entramos al Gato A-Travieso.

Desquintada ja já jajá

Desquintada ja já jajá

El Krazykat estaba a reventar de rebecos y golfas, prisioneros del rock n' roll, como de dieciséis a veintitantos años. (Parménides, 2007: 32).

El joven protagonista ha dejado claro desde el principio que su único objetivo es conquistar a Belinda y así lo deja ver en su narración pletórica de sugerencias sexuales; por ejemplo, cambia el nombre del café Gatoloco por Gato *A-Travieso* en un juego de palabras con sentido sexual oculto entre la palabra *Travieso*, inquieto y revoltoso, y *A-Travieso*, penetración sexual. Pero, lo verdaderamente interesante es leer los *intertextos musicales* que funcionan como conciencia del protagonista, aquí el primero: “*Desquintada ja já jajá*”, invita al lector a escucharlo y descifrarlo vía la intertextualidad. Lo que en verdad escucha el protagonista es “Despeinada” de Los Hooligans:

Despeinada aha aha aha

Despeinada aha aha aha

Tú tienes una carita deliciosa

y tienes una figura celestial

tú tienes una sonrisa contagiosa

pero tu pelo es un desastre universal⁷⁷

Un rocanrol ameno, divertido yailable ha sido transformado por la conciencia del protagonista de acuerdo a sus deseos. *Desquintada* no es sólo un juego de palabras; es una *connotación alegórica*: el deseo mismo del protagonista comunicado al lector quien lo lee e interpreta a través del *intertexto musical*. En el lenguaje de la onda la palabra *desquintada* se deriva de *desquintar*, que hace alusión a perder la virginidad. Efectivamente, el protagonista quiere lograr tal hombrada frente a Belinda.

Más adelante, la conciencia del protagonista vuelve a aparecer mientras están en el café:

Las ociosas con mallas, peinadas a la Bardot, esperando a que se las ligaran, o las que tenían pareja destrampándose. Los rebecos, con suéters de colores eléctricos, melenudos y copetudos, sin pelar a nadie. Digo, yo al principio me sentía mal, como que creía que Belinda Lee era otra clase de chamaca, que no era de la onda de las que estaban allí. Y además me encabronaba que unos pinches nacos greñudos se la estuvieran comiendo con los ojos. Pero me hice el que le valía madre. Nos sentamos a una mesa y pedimos una limonada cada quien.

¡Mué-vanse todos!

¡Mué-vanse todos!

¡Chinguen a su madre todos! (Parménides, 2007: 32)

Al protagonista no le agrada que los jóvenes rebeldes del Gatoloco vean con tanta insistencia a Belinda y expresa su molestia en el *intertexto musical* al momento que se escucha el coro de la canción “Muévanse todos”⁷⁸ con un

⁷⁷ “Despeinada” por Los Hooligans. *La gran colección 60 aniversario*. México, 2007. La versión original es coautoría de los argentinos Bernardo Mitnik Lerman, “Chico Novarro” y Ramón Bautista Ortega, “Palito Ortega”.

⁷⁸ “Muévanse todos” por Vianey Valdez. *16 éxitos Vianey Valdez*. <http://www.clasicosdelamusica.com/category/vianey-valdez>. Cover de “Twist and Shout” de los Beatles. Compuesta originalmente en 1961 por Phil Medley y Bert Russell.

explícito cambio en la letra dirigido a todos los que no apartan la vista de su pareja.

Su conciencia arrojada en rocanrol no cesa y más adelante, mientras Belinda disfruta de la música y del ambiente rebelde, vuelve a aparecer:

Belinda palmoteaba y llevaba el ritmo con los pies, moviéndose y sacudiéndose toda. De vez en cuando echaba gritos de fanática prisionera del Gran Ritmo. El conjunto de los Diablos Perezosos tocaba entre un Londres de humo negro de cigarro. Danzarinas y rebecos fumaban. Belinda sin decirme nada le pidió a una mesera una cajetilla de cigarrillos y empezó a fumar como lo que estaba, loca, cigarro tras cigarro.

¡Ai viene la Flash, le gusta bailar!

¡Y cuando se la están cachondeando!

¡Se mueve, ummmmm, a todo dar! (Parménides, 2007: 33)

El nombre de la canción que versiona el protagonista es “La plaga”, alegre rocanrol, de Los Teen Tops:

Ahí viene la plaga

le gusta bailar...

cuando está rockanroleando

es la reina del lugar⁷⁹

Fiel a sus emociones el protagonista vuelve a expresar sus deseos indirectamente a través del *intertexto musical*, ahora está otorgando cualidades sexuales a su acompañante. Lo mismo hace en la siguiente cita, y es que los actos y los diálogos de Belinda motivan la imaginación del protagonista sin nombre, sobre todo cuando ella le platica que fue novia de Enrique Guzmán:

⁷⁹ “La plaga” por Los Teen Tops. *Los grandes ídolos. Teen tops. Enrique Guzmán*. México, 2002. La canción original se llama “Good Golly Miss Molly” (1958) interpretada por Little Richard.

Para no hacerla más de emoción, después me confesó que en realidad no se había enamorado de E. Guzmán. Que lo quiso, pero que no lo tomó en serio. Y que fue mejor cortarlo; sentía feo no quererlo cuando él estaba loco por ella. Que cuando lo cortó, él le rogó durante una semana para que volvieran, pero ella había tomado una decisión y era suficiente. Luego, que en realidad se había enamorado pocas veces, que en eso era medio desconfiada.

Tú tienes la desa relajada

Tú tienes la desa aflojada

¿Por qué eres alocada? (Parménides, 2007: 33-34)

Aquí un fragmento de la canción original a la que alude el *intertexto musical*:

Es mi chica alborotada

Es un poquito alocada

Y si acaso tú la buscas

Te dirá que tú le gustas⁸⁰

La selección no pudo ser mejor, “Chica alborotada” de Los Locos del Ritmo, canción que trata sobre una joven rebelde y desinhibida. En el *intertexto musical* que a su vez es conciencia del protagonista deja ver dos cosas: la primera, su deseo sexual hacia Belinda; la segunda, está convencido que ella no está del todo cuerda. Un detalle interesante es que las canciones rocanroleras reelaboradas por el intertexto son de un ritmo jovial y alegre, propio del rocanrol del México de los años sesenta. La selección musical ha sido cuidadosa para esta primera parte del cuento donde se propone una lectura divertida y que es donde aparece la conciencia del protagonista. El tema en todas las canciones es en cierto sentido diferente, pero a nivel diegético el personaje los unifica vía su conciencia. El cuento dará un giro al saberse la verdad sobre quién es Belinda en realidad, para entonces ya no se citan, aluden o mencionan canciones de rock; la conciencia del personaje no vuelve a aparecer.

⁸⁰ “Chica alborotada” por Los Locos del Ritmo. *Rock & Roll. Locos del Ritmo*. México, 1991. Cover de la versión de los años cincuenta “Tallahassee Lasie” del rocanrolero Freddy Cannon.

3.3.4 La melancolía del intertexto

“La espera” es un cuento melancólico. Los protagonistas de este cuarto relato son Elena y Aníbal. Ambos llevan un noviazgo singular, idilio del que sólo ellos saben. El plus radica en el hecho de que la pareja ocasionalmente tiene relaciones sexuales en un motel, los tres *intertextos musicales* citados en el cuento refuerzan la acción. El primero aparece cuando Elena espera que Aníbal pase en su carro a recogerla para ir al motel:

El coche de Aníbal se acercaba, se detuvo frente a ella. Aníbal abrió la portezuela. Elena titubeó aliviada por la llegada de él, y ligeramente agobiada por un temor incierto. Aníbal le hacía señas... Subió casi de un salto. Las llantas del coche patinaron.

*Ev'rybody needs somebody,
somebody to love, somebody to kiss...*

con los Rolling Stones en el radio (Parménides, 2007: 44).

El segundo *intertexto musical* aparece pocas líneas después, mientras él se disculpa por su falta de atención y ella, enrarecida pero enamorada, lo perdona:

—Es que he tenido exámenes —dijo disculpándose, temeroso. Y agregó—:
¿Me crees?

—Sí, te creo.

Elena sonrió, Aníbal se alegró; Elena le creía, su sonrisa de ternura se lo aseguraba, rompía su temor.

*someone to hold, someone to love,
all night long, all night long...* (Parménides, 2007: 44)

El último *intertexto musical* es citado casi enseguida, cuando Elena hace una importante pregunta a su pareja:

— ¿Crees que nos queremos mucho?

—Mucho, mucho —dijo él tras una pausa; fumó; echó el humo en volutas, pasó suavemente la mano por los cabellos de Elena; decir algo que explicara la respuesta, definiera su cariño, alguna clave para los dos—: ...Si no, no lo haríamos.

I don't need to hug you or hold you tight;

I just want to dance with you all night (Parménides, 2007: 45).

Los tres *intertextos musicales* tienen un tono romántico y una evidente connotación sexual. El primer intertexto pertenece a “Everybody Needs Somebody To Love”, una amena y romántica interpretación de los Rolling Stones, el intertexto destaca la parte medular de la canción: “Todos el mundo necesita a alguien / alguien para amar / alguien para besar”.⁸¹ La primera línea del segundo intertexto musical aún pertenece al primero, dice: “alguien para abrazar/ alguien para besar”. Ahora bien, la segunda línea de este mismo intertexto pertenece a “I’m Alright” también de los Rolling Stones y traducido dice: “toda la noche, toda la noche”.⁸² El último intertexto es una canción de los Beatles llamada “I’m Happy Just Dance with You”, la parte citada dice: “No necesito abrazar o abrazarte fuerte/ yo sólo quiero bailar contigo toda la noche”⁸³. Ahora bien, frases como “todo el mundo necesita alguien para amar”, “toda la noche”, “sólo quiero bailar contigo toda la noche” tienen un trasfondo sexual que es parte importante del relato; además, pareciera que al estar juntos los *intertextos musicales* lo que buscan es reforzar el sentimiento amoroso y sexual de los protagonistas, ya que ambos necesitan a alguien (a ellos) para abrazar, besar y amar.

Escuchar los tres *intertextos musicales* arriba transcritos complementa la experiencia de lectura que propone su autor, sin embargo el epígrafe es el que realmente lo completa. La lectura de este cuento es un tanto triste, pero escuchar “Ruby Tuesday” antes o durante el relato acentúa en el lector tal sentimiento. No

⁸¹ Berns, Bert, Solomon Burke y Jerry Wexler. “Everybody Needs Somebody To Love” por los Rolling Stones. *Op. cit.*, 1965.

⁸² Bates, Ellas Otha (“Bo Diddley”). “I’m Alright” por los Rolling Stones. *Out Of Our Heads*. Chicago, 1965a. Cover a Bo Diddley.

⁸³ Lennon, John y Paul McCartney. “I’m Happy Just Dance with You” por los Beatles. *A Hards Day’s Night*. Londres, 1964.

puedo afirmar si la intención de su autor fue ésta, aunque pareciera que en efecto lo fue ya que la relación entre protagonistas y sus acciones y el epígrafe es muy cercana, lo que deviene en un *anclaje semántico interno* entre *intertexto musical* epígrafe y cuento.

El epígrafe o *intertexto musical* es “Ruby Tuesday”, canción de los Rolling Stones, que habla de la triste despedida de un amor; sin embargo, la música es lo que verdaderamente predispone en el lector un sentimiento de tristeza vaga y profunda⁸⁴ y se *ancla semánticamente* con la recóndita melancolía de Elena, quien subraya tal emoción en el relato. Por ejemplo, en el siguiente pasaje que transcribo, ambos esperan se desocupe una habitación del motel, mientras aguardan, Elena siente algo:

—No hay cuarto, tenemos que esperar. ¿Quieres?

Elena no dijo nada. Al rato se enderezó. Quiso mirarlo con ternura.

—Ya que estamos aquí —dijo con voz entrecortada, algo temblorosa.

Lentamente se tendió. Su cabeza en los muslos de Aníbal. Sentía que algo extraño, más desconocido que extraño oprimía su corazón. La presión la sofocaba, la asfixiaba. El corazón palpitando con violencia, como unos segundos antes, cuando tuvo ganas de decirle que no entraran, que no se sentía bien; pero venció su temor, lo desvaneció en un instante. Las manos le sudaban, la garganta parecía contraerse (Parménides, 2007: 46).

Más adelante, justo cuando están a punto de hacer el amor, la protagonista muestra una ansiedad que atemoriza a Aníbal:

Elena lloraba con la cara escondida en la almohada. Él trataba de consolarla. Ella (sic) parecía no escucharlo. La incomodidad sentida por los primeros sollozos (fue tan brusco el cambio: de una tierna calma al llanto) se transformó en un vago temor, que después se acentuó. No le había hecho nada. ¿Por qué no respondía? ¿Le había hecho algún daño? Elena había estado contenta, tranquila; todo había estado bien; pero de pronto, cuando descansaban,

⁸⁴ Jagger, Mike, Brian Jones y Keith Richards. “Ruby Tuesday” por los Rolling Stones. *Between the Buttons*. Londres, 1967a.

Elena se soltó llorando. ¿Por arrepentimiento? ¿Él era el culpable? ¿Acaso Elena lloraba por él? ¿Él era el culpable? ¿Culpable? ¿De qué? (Parménides, 2007: 48)

Líneas más adelante Elena se disculpa por su comportamiento, lo cierto es que ni ella misma sabe qué pasa: “—Aníbal... Te quiero, realmente te quiero. No lloré por nosotros. No sé, era algo que me... no sé... ¿me perdonas? —sonrió, y cautelosamente se metió entre las sabanas; hizo un mohín con los labios y dijo —: ¿Sí, mi amor?” (Parménides, 2007: 49). Casi al final del cuento, desde la perspectiva de la protagonista, el narrador heterodiegético remarca la honda melancolía que ella padece y a la vez la transforma en un personaje confundido sin dejar de ser profundo: “Y ni aquella vez ni las demás le había importado ir a un motel. Pero hoy, pero ahora, algo constante la oprimía, como miedo, y por eso estaba triste. Y por eso había llorado. ¿Por qué? Si ella quería mucho a Aníbal, si él la quería también. ¿Entonces?” (Parménides, 2007: 50).

Por último, reitero que escuchar el *intertexto musical* “Ruby Tuesday” y leer estas líneas tristes resulta en una experiencia de lectura interesante. El final, como dice José Agustín, es clave para ir más allá de la fachada del relato (Parménides, 2007:173), un final ambiguo, paradójico, muy del cuento posmoderno:

—... ¿Me quieres Aníbal?

—Mucho, mi amor —después de una pausa larga, de buscar una frase adecuada, exacta, agregó—: Demasiado para explicármelo, ¿y tú?

—También —dijo tras una pausa—. ¿Verdad que nos vamos a querer siempre? —una tensión interior cedió.

—Sí... siempre —el silencio, como una corriente de viento frío, lo paralizó un poco; luego se hizo más suave. Entonces él dijo, despacio—: O cuando menos no te olvidaré (Parménides, 2007: 50).

El tema de “Ruby Tuesday” es de una triste despedida expresado con la característica ambigüedad de los Rolling Stones; el final de este cuento también es ambiguo y parece intuir una despedida. Un nuevo *anclaje semántico* se manifiesta bajo el elemento abstracto de una triste despedida entre el *intertexto musical epígrafe* y el final del cuento.

3.3.5 Lectura a ritmo de rumba

El quinto cuento de esta antología se titula “¡No te adornes, no te adornes!”. Seis jóvenes, tres hombres y tres mujeres, deciden pasar el fin de semana en una casa en Cuernavaca con el objetivo de dar rienda suelta a sus instintos. Por los hombres tenemos a Luis, un joven correcto, adinerado y guapo; Rodolfo, un irreverente de comentarios agudos y punzantes y Fernando, personaje que carece de simpatía alguna; por las mujeres, Marta y Alma son dos bellas jóvenes que están dentro de la onda: son alegres y desinhibidas, y Lidia, quien no está dentro de la onda y por lo tanto el característico narrador la apoda “la adornada”. Alma es pareja de Rodolfo, Marta lo es de Luis y Lidia tendría que ser la de Fernando, pero al no estar en onda lo rechaza, incluso siente aversión hacia él y todavía más hacía Rodolfo, al que considera vulgar; aunque el verdadero motivo de tal actitud es no poder estar junto a Luis, por quien se siente secretamente atraída. Los hechos giran alrededor de estos seis personajes.

Los hechos dentro del cuento son referidos por un narrador heterodiegético que transita por las perspectivas de todos los personajes, centrándose principalmente en la de Lidia. Este aspecto muestra a un narrador muy libre. Asimismo, con su lenguaje o su forma de narrar busca provocar al lector, por ejemplo, en el siguiente extracto donde aclara cierto detalle de su narración:

Fernando, que estaba en el sillón como un muñeco de trapo abandonado por su dueño o algo así, de pronto se paró y dijo:

—Voy a prepararme un chinguirí —simultáneamente se paró y se dirigió a la cocina, donde, como ya sabemos, Luis, Marta y Alma preparaban *drinks*. (Aclaración pertinente para el lector olvidadizo, debido a que el autor es muy, como se dice, amable, *de-bedá*.)” (Parménides, 2007: 57).

También comenta particularidades de su narración, como en el siguiente fragmento donde Rodolfo, sin pudor alguno, fastidia a Lidia:

—Ayayayayay, mira, mira... no te adornes, flaca, no te adornes, que no te queda... que para eso estás aquí... ¿O veniste (sic) a tomar el sol como inglesa?

—Pues sí —Lidia se acomplejó. [El autor desconoce el motivo, y por tanto lo único que puede decir es: el tono y la actitud al decir la frase (con el cuerpo ligeramente doblado, su mirada de muchacha indefensa y resignada ante un inminente ataque), fueron de ambigüedad.] (Parménides, 2007: 58)

Por último, el inquieto narrador, también explica:

Fernando recuerda una anécdota de Rodolfo (el motivo debe ser revelado y aclarado por el psicoanalista de este personaje, pues el autor no se lo explica; lo único que hace es simplemente transcribir en palabras lo que el personaje está pensando en el momento en que se ocupa de él; o sea, cuando el autor del cuento corto o novela larga se introduce en el cerebro del personaje. Gracias) (Parménides, 2007: 59-60).

Sin embargo, la particularidad de este cuento que tiene que ver más con mi análisis es la siguiente: el relato pretende un ritmo semejante al de la rumba. La siguiente cita es un ejemplo de como el narrador se apoya en un *intertexto musical* relacionado con la rumba cubana para dar ritmo a su relato:

Rodolfo puso un elepé en el estereofónico: *dicen que la cubana tiene fuego en la cintura, bailando nadie le gana cuando repica una rumba, yo sé que en Buenos Aires todo' lo, pollo' son bueno', que no hay na' comparable con un pollico chileno...*

Rodolfo bailaba solo, haciendo pasos de rumba fuite y caliente, como poseído por Changó, dirigiendo con las manos a un conjunto rumbero invisible, cantando: *dicen que la mexicana tiene la nalga parada, que no hay na' comparable con una araña chicana...* (Parménides, 2007: 56)

El intertexto, que en este apartado llamaré *intertexto rumba*, intenta reproducir mediante traslaciones idiomáticas el lenguaje cubano: *todo'* por “todos”, *pollo'* por “pollos”, *na'* por nada y *pollico* por pollito; también, frases como: “haciendo pasos de rumba fuite y caliente” y “como poseído por Changó” acentúan la relación intertextual con la rumba y su jerga; por último, la mezcla del lenguaje

de la onda con la letra de la canción o *intertexto rumba*, en la última parte transcrita, aportan su eficacia rítmica e inquieta. En el siguiente ejemplo, el relato vuelve a entrar en ritmo cuando Rodolfo invita a bailar a Lidia al mismo tiempo que la fastidia; molesta, le responde:

—Baila con Alma... *es tu-no-via*

Bernabé le pegó a Mochilanga

Mochilanga le echó a Burundanga

Burundanga le jincha lo' pie'

—Le jincha lo pie'... Pero tú, gallega de la Obrera, me alborotas con el cerebro, me guapacheas, anda, no te pongas flamenca, digo, coño, no seas folclórica... ya que el panzón es un punto menos... aquí me tienes para gozarme... ¡Gózame, negra, gózame, mumi! ¡Goza a papaíto!

—¡Aich, ya, ¿no? —dijo Lidia, y toda enojada se paró y salió al jardín. Rodolfo... empezó a bailar solo.

¿Por qué fue que Songo

le pegó a Bernabé?

¿Por qué Borondongo

le pegó a Bernabé? (Parménides, 2007: 58)

La cita arriba transcrita no sólo apoya su ritmo en los *intertextos musicales rumberos*, al igual que en el ejemplo anterior, tenemos traslaciones idiomáticas que intentan emular el acento cubano, lenguaje de la onda mezclado con jerga propia de la rumba con un alto sentido de erotismo que también es propio de este género musical antillano. También el narrador apela al sentido intertextual de su lector y le propone recrear la imagen de lo que está narrando a ritmo de rumba:

Los guapachosos y superrumberos Lobo y Melón colaboraban desde el estereofónico a la diversión de Luis y Rodolfo y sus golfas (Marta y Alma) con estas líneas con mucho ritmo y sabor tropical:

¿Qué es aquello que verdea

en medio de la sabana?

Yo creía que era zacate

y era la maldita iguana (Parménides, 2007: 58-59)

El último ejemplo que transcribo a continuación tiene una característica interesante: no basa su ritmo en un *intertexto musical* relacionado con la rumba sino en la forma de narrar apoyada en la puntuación y en el lenguaje utilizado, un poco en la onda un poco en la rumba (un buen ejercicio para sentir el ritmo propuesto por el narrador es la lectura en voz alta):

—Aí mumi, ¡aí! —le gritó a Alma, con el acento cubano adquirido en cientos y cientos de rumbeadas.

Ligarse a Alma fue fácil. Gordita a dónde vas, que aquí, pues te acompaño, perfecto, vamos a tomarnos un *drink*, está bien, esto y lo otro, y mucho gusto, que yo trabajo de secre y que yo soy del cuerpo de tránsito, que aquí y allá y perfecto, y ya es hora de irme a casa, te llevo, un taxi, okey, chao nos vemos mañana, háblame a mi trabajo, hola Almita cómo estás, vamos a bailar; Prado Floresta: un conjunto de rumba y una cantante balín, gallega a morir, pero luces de colores para poner a tono, Almita qué bien estás, unos pomos en el cerebro, cachondeo, vamos a donde te platiqué, pero gordita qué sabrosa estás, sabor, gozando, gózame prieta, gózame, salvaje, gózame, salvaje, y desde hacía tres meses Almita era su nalga. Todo un campeón, rey del colchón.

—Aí, mumi, aí —le gritó con un acento cubano, casi perfecto. Digno de ser elogiado por el inmortal Beny Moré. (Parménides, 2007: 55)

Las traslaciones idiomáticas que intentan emular el acento antillano aunque escasas están situadas en el lugar correcto: los diálogos de Rodolfo, para encarrerar al lector en el ritmo que el narrador pretende para el flashback literario que explica cómo comenzó la relación entre Alma y Rodolfo. Al término de la anacronía, nuevamente el diálogo imita el acento cubano a la vez que hace mención de una celebridad de la rumba con la intención de no apartar ni un solo instante la prosa de la ritmicidad.

Tenemos entonces un narrador en tercera persona que oscila entre las perspectivas de algunos de sus personajes; un narrador que dialoga con el lector aclarando, comentando o explicando detalles de su relato; narra a ritmo de rumba articulando con apoyo en traslaciones idiomáticas, que emulan el acento cubano e *intertextos musicales* y menciones de artistas relacionados con la rumba para acentuar la ritmicidad contenida en el cuento. Las *estrategias de representación* (la forma en que están escritas y presentadas en el relato) y *evocación* (traer a la memoria los ritmos, el sentido de las letras, etc.) de los *intertextos* están muy bien organizadas. “No te adornes, no te adornes” es un cuento narrado a ritmo de rumba y de ahí su particularidad en la antología de la que forma parte y en la literatura de su tiempo. Escuchar los *intertextos rumba*, ya sea por evocación propia, es decir, recurriendo a nuestra enciclopedia musical vía la intertextualidad o buscando las canciones y reproducirlas, es un ejercicio que reafirma la lectura a ritmo de rumba de este relato.⁸⁵

3.3.6 *Mamá necesita un aliviane*

El epígrafe o *intertexto musical* del sexto cuento, “Un día triste, triste”, comienza con la frase: “Qué mala onda es envejecer” (Parménides, 2007: 72), que en su franqueza resulta devastador además de ser representativo de la década de los sesenta. La expresión pertenece a la canción “Mother’s Little Helper”, por supuesto, de los Rolling Stones. Es característica de aquella década porque es ese el momento en que continúa la toma de conciencia, iniciada en los cincuenta, por parte de los jóvenes sabiéndose diferentes de los adultos y expresada mediante actitudes rebeldes: vestimenta, lenguaje, música, etc. Por lo tanto,

⁸⁵ Cito la fuente de los *intertextos rumba* que transcribí en este análisis y que, por supuesto, recomiendo escuchar:

Frómeta, Luis María. “Las muchachas” por La Sonora Matancera. *Lo esencial de La Sonora Matancera*. México, 2011.

Muñoz Bouffartique, Óscar. “Burundanga” por _____. *Una historia de éxitos*. México, 2001.

“Amalia Batista” por Lobo y Melón. *15 súper éxitos de Lobo y Melón*. México, 1993. Personaje de una zarzuela cubana cuya música fue compuesta por Rodrigo Prats.

envejecer no es la onda porque es entrar al mundo de los mayores de treinta años de sueños perdidos, de horizontes lejanos e intocables, de acatamiento de reglas y obligaciones como lo es el matrimonio.

En México, durante las décadas de los cincuenta y sesenta, las familias de clase media gozaban de una buena estabilidad económica. La base de la familia es el matrimonio: unión sagrada para la Iglesia y para el Estado lo correcto para el bien de la sociedad. La batuta de esta unión debe ser llevada por el hombre mientras la mujer, en casa, aguarda. Es este un matrimonio tradicional. Es el matrimonio perfecto. En teoría tendría que serlo. No tendría que haber queja alguna.

“Un día triste, triste” expone el derrumbe de tal mito. Escrito desde el corazón de la clase media el sexto cuento de *El rey criollo* relata la melancolía de una esposa clasemediera atrapada en el matrimonio. A excepción del epígrafe, el cuento no tiene entre sus líneas *intertextos musicales* que lo apoyen, pero no los necesita porque la canción que precede al relato es suficiente para complementar la experiencia de lectura. En este caso resulta más estimulante la lectura del epígrafe que escuchar el intertexto; aunque, percibir los sonidos tristes y rítmicos, protestantes y roqueros de “Mother’s Little Helper”⁸⁶ fortalece la lectura.

Como ya se mencionó el *intertexto musical* es la canción “Mother’s Little Helper” que relata la vida insatisfecha, triste y difícil de la mujer ama de casa, esposa o madre de principios de los sesenta. Frases como: “Los muchachos son diferentes hoy”, “Los hombres ya no son los mismos hoy” o “la vida es demasiado dura ahora” son expresadas en tono protesta por los portavoces de estas mujeres olvidadas, los Rolling Stones. “La búsqueda de la felicidad sólo parece aburrimiento” exclaman con desconsuelo; se quejan porque “Ellos no toman en cuenta que una se cansa”, por ello, para soportar su “ocupado y agonizante día”

⁸⁶ Jagger, Mike y Keith Richards. “Mother’s Little Helper” por los Rolling Stones. *Aftermath*. Los Ángeles, 1966.

existe una “pildorita amarilla”⁸⁷ que “la aliviana” y “la apoya” (Parménides, 2007: 72).

Narrado en tercera persona “Un día triste, triste” tiene como protagonista a Isabel, una joven esposa y madre, perteneciente a la clase media alta. El cuento comienza con la llamada telefónica de su mamá para, en apariencia, saludarla y preguntarle por su estado, Isabel responde que bien:

—Qué bueno hijita. Hacía mucho tiempo que no hablaba contigo —dijo la señora con voz sosa y cansada.

—Ay mamá, cómo eres, te hablé hace tres días.

—Pero no has venido a visitarnos. Tu padre se siente mal.

—¿Qué tiene?

—Cosas de su edad, hijita.

—Entonces no es...

—No te apures, no es de cuidado, pero no debes olvidarnos...

—No seas exagerada, mamá —respondió Isabel. Pensó en condescender, o de lo contrario su madre iniciaría un largo sermón sobre los deberes de una hija con sus padres.

—No exagero, Isabel —la voz aumentó de volumen—. ¿Quieres que diga que tu padre está mal hasta el día que se muera? (Parménides, 2007: 73)

El verdadero motivo de la llamada de su mamá es para pedirle ayuda en un té-canasta que ofrecerá en la tarde, Isabel argumenta que tienes múltiples obligaciones y que no puede ayudarla, pero al final cede. El narrador se centra en la perspectiva de la protagonista que, dicho sea de paso, se percibe con un dejo de tristeza: “Un suspiro envolvió la voz de Isabel. Con un movimiento lento colgó el auricular. Su cara se alegró un poco al pensar que, en realidad, era una buena hija y que su madre no tendría que reprocharle nada” (Parménides, 2007: 74).

⁸⁷ La frase “pildorita amarilla” hace referencia al pentobarbital (mejor conocido por la marca Nembutal) medicamento que las amas de casa de finales de la década de los cincuenta y los sesenta se automedicaban para relajación e inducir el sueño.

Instantes después llega su esposo y desde la sala se oye: “—¡Josefina! —gritó Carlos a la cocinera—. ¡Dame una cerveza!” (Parménides, 2007: 75), Isabel, tiernamente baja a saludarlo y le comenta que saldrá a ayudar a su mamá, el refuta que debe acompañarlo y ella que está comprometida a lo que su esposo responde: “—Cualquier pretexto es bueno para largarte” (Parménides, 2007: 75). Nuevamente el narrador se centra en la perspectiva de la protagonista para dar cuenta de lo que ella siente: “

...Fue al tocador, abrió un cajón y tomó un pañuelo bordado para limpiar sus lágrimas. Suspiró.

Cuando bajó, Carlos continuaba sentado en el canapé, bebiendo cerveza.

—Ya me voy —dijo sin mirarlo.

Él tampoco la miró. No dijo nada.

Desde el inicio del cuento Isabel ha recibido embates que atacan directamente su interior, al igual que la mujer de “Mother’s Little Helper” nadie toma en cuenta lo que ella siente. Instantes después, la protagonista llega a casa de su mamá, platican:

—¿Y papá?

—¿Tu padre? Ya sabes, es un desconsiderado. A él no le importa que yo me agite; no le importa en lo más mínimo. Ay, hija, no, con tu padre no se puede. Desde la mañana se fue a jugar golf... Y Carlos ¿por qué no vino?

—Se enojó, mamá. No quería que viniera —se arrepintió de haberle dicho.

Su madre reaccionó en forma violenta.

—¿Qué derechos tiene sobre ti para impedir...?

—Mamá, es mi marido —dijo ella con voz calmada.

—Ningún derecho. Que dé gracias a Dios por haberse casado contigo. Ese... pillo no te merecía. La clase de familia... (Parménides, 2007: 76-77)

En efecto, *los hombres ya no son los mismos hoy porque ellos no toman en cuenta que una se cansa*. La melancolía de la protagonista va en aumento. Algo

comienza a gestarse en el interior de Isabel, el narrador da cuenta de ello y así lo expone: “Isabel se sentía triste. Algo un poco amargo que recorría su cuerpo, todo el interior de su cuerpo. Una sensación incomprensible, y amarga. Su madre, Carlos. ¿Por qué esa sensación? En el té-canasta charló con las amigas de su madre, y se mostró alegre. ¿Entonces?” (Parménides, 2007: 77).

La amargura comienza a apoderarse de Isabel, mezclada con la tristeza y la zozobra de un matrimonio que, aunque estable económicamente, no demuestra la realidad que se vive dentro de sus paredes, como si *la búsqueda de la felicidad pareciera algo aburrido*.

Sobre el final del cuento, Isabel ha logrado salir airosa del té-canasta; sobre todo de las acometidas de su madre; líneas atrás, también logró esquivar la indiferencia de Carlos, su esposo. Se mostró fuerte, pero todo tiene un límite. De vuelta a casa algo le ocurre, algo íntimo, profundo; estaciona rápidamente su auto y tras poner un pie dentro de su sala la sensación la invade:

Entró al hall corriendo escaleras arriba. Cruzó la penumbra de un pasillo. Entró a la alcoba. La luz de la luna sobre la colcha dorada. Encendió una lámpara. Lucy dormía. Fue a la cuna. Levantó en sus brazos a Lucy. Lucy despertó y empezó a llorar.

—Sschh, schh —Isabel la mecía—. ¿Verdad Lucy que me va a querer mucho, Lucy, y las dos nos vamos a querer mucho y no vamos a estar solas? ¿Verdad que no, Lucy?

Lucy la miraba. Isabel calló. Sintió en ese momento que algo dentro de ella se había derrumbado. Pero entonces no supo qué (Parménides, 2007: 78).

La protagonista resistió hasta donde pudo, si el cuento continuara seguro necesitaría apoyo para sobreponerse a ese derrumbe interno, tal vez una *pildorita amarilla*, que la ayude, que la *aliviane*.

El final del cuento es devastador. ¿Qué es eso que se derrumba dentro de Isabel? Un mito. Se derrumba el mito del matrimonio tradicional. Un matrimonio económicamente sólido característico de la década de los sesenta, en una

sociedad que se presumía diferente sin llegar a serlo. La *gradación del discurso* de la tristeza de Isabel va en aumento como puede notarse en las citas que transcribí, y tal cualidad se *relaciona semánticamente* con “Mother’s Little Helper”. Por ello su pertinente inclusión, una canción escrita por un grupo de jóvenes alzando la voz por las madres de su época y, que al mismo tiempo, resulta una radiografía de la protagonista de “Un día triste, triste”; pero también es el reflejo de ese sector de la juventud de aquella sociedad que continuaba una rebelión que no sólo divulgaba demandas propias, sino también ajenas.

3.3.7 Mireya es *complicada*

“Una actitud sincera” es el séptimo cuento de la antología. Mireya y Alfredo son los protagonistas y amantes de este relato. Son amantes en el sentido de no tener una relación estable aunque se citan ocasionalmente para tener encuentros sexuales, pero ambos son solteros. Un narrador en tercera persona da cuenta de lo que pasa por la mente de Mireya; pensamientos enredados, confusos y profundos. Es este el punto de quiebre entre ambos protagonistas que, al final, termina relacionándolo directamente con el *intertexto musical* o epígrafe del cuento “Complicated”.

“Complicated” es el epígrafe de este cuento. Escuchar el *intertexto musical* es percibir el ritmo agitado, juvenil y sensual propuesto por este rock sesentero.⁸⁸ “Ella es muy complicada” sentencia una y otra vez la voz de Mick Jagger. La canción alude a una figura femenina que en actitud es verdaderamente complicada: “Se ve tan sencilla en su manera de ser” sin embargo “está decidida a tener lo que quiere”. “Ella no es bien apreciada”, “... es sofisticada”, “Ella es más mansa que un corderito / Pero ella es educada y no le importa nada” (Parménides, 2007: 80), son algunas de las frases extraídas de “Complicated”. Aunque llegan a ser expresiones poco claras éstas manifiestan que cierta figura femenina es compleja en su interior, es *complicada*.

⁸⁸ Jagger, Mike y Keith Richards. “Complicated” por los Rolling Stones. *Op. cit.*, 1967a.

El cuento comienza cuando Mireya y Alfredo salen del hotel en el auto de él, en silencio. Tal situación la incomoda, se pregunta por qué él no comienza la conversación si hasta hace sólo unos instantes le hizo el amor con verdadera pasión haciéndola sentir amada. Sus reflexiones románticas fluyen y el narrador, siempre desde la perspectiva de Mireya, da cuenta de ellas:

Pensaba ahora en la comunicación que le había proporcionado el roce leve y violento entre las sábanas, la comunicación secreta de las caricias, cada caricia un pensamiento: las manos dibujando líneas misteriosas mientras se deslizaban sobre la piel, las miradas en la penumbra; la tranquilidad, la serenidad sensual antes del descanso y la satisfacción. Todo era suficiente para sentirse amada y tranquila. Estaba enamorada y era absurdo pensar en que sus relaciones estuvieran desapareciendo en ese momento ¿Por qué? ¿Por qué pensarlo? Si esta tarde fue cuando verdaderamente se sintió enamorada, enamorada, como una virgen... (Parménides, 2007: 82)

Las profundas reflexiones de Mireya se ven afectadas por un sentimiento de incertidumbre. La actitud silenciosa de su pareja la afecta y, otra vez, una emoción, conocida, la asalta:

Otra vez el sentimiento de soledad. Otra vez incomunicada, sola. Pero no, ahora no podía sentirse sola, ahora amaba a Alfredo. Debía amarlo mientras el amor durara, dejarlo ir sería asumir una actitud cómoda y, lo peor, cobarde. Estaba segura de que tarde o temprano dejarían de ser amantes. Pero no ahora, no después de esta tarde. No ahora que sentía amarlo consciente y sinceramente. Sí, porque el amor era algo más que la satisfacción de los deseos; era algo más. Era algo complejo que ella sentía aun después de las dudas provocadas por el silencio, porque, claro, el amor no eran aquellos instantes eróticos, sino estos: los pensamientos, la paz de saber por encima de las dudas que amaban a alguien. Todo estaba claro, el amor era esta serenidad después de la suave batalla entre los cuerpos. El amor era una verdad revelada en esos instantes (Parménides, 2007: 83-84).

La inquietante soledad, el placer del momento, la tierna y franca definición de amor son razonamientos que rondan la mente de la protagonista. Harta, decide

romper el silencio y le pregunta a Alfredo cuántas veces ha hecho el amor; al principio, él ignora la pregunta; después, la evade; al final, argumenta molesto que los recuerdos son efímeros y que se debe vivir el presente. Mireya no esperaba una sentencia así de simple, para ella era importante obtener una respuesta sincera y compleja porque eso significaría que Alfredo compartía el mismo sentimiento que ella. La duda y la melancolía la invaden: “Mireya estaba triste, a punto de llorar. Sentía nostalgia por algo perdido, algo secreto, indescifrable. ¿Perdido desde cuándo? ¿Por qué esa frialdad después de haber amado? ¿Por qué esa actitud de Alfredo? ¿Qué había hecho ella? ¿Se merecía esto?” (Parménides, 2007: 86)

El ambiente de tensión continúa dentro del auto entre ambos, el piano de Debussy es el fondo musical que los acompaña. Platican. Discuten. Por primera vez el narrador se sitúa en la perspectiva de Alfredo y sus pensamientos: “Alfredo no había callado por cansancio, sino para demostrarle que estaba aburrido de ella; y era tan poco hombre como para no decírselo. Pero no, no debía precipitarse; debía tomar las cosas serenamente, con dignidad” (Parménides, 2007: 87). De nuevo, optan por el silencio como vía de escape a la tensión del momento. Ella se sigue preguntando el porqué del comportamiento de Alfredo y dominada por su pasión ordena estacionar el auto, dice: “Bésame, Alfredo. Quiero que me beses”, éste se desconcierta, pero accede. No pasa nada.

Mireya, vacilante, comenta: “Cuando te aburras... dímelo. Será mejor para los dos”, él lo promete, luego, Alfredo explica lo que es el amor:

—Mira Mireya, el amor no sólo es el placer —decía sentenciando—. Es algo más que eso. Es, digamos, una determinada situación de estabilidad emocional. Si te acostaras con otro, no me importaría... cómo decir: el amor va más allá del sexo. El amor no es sólo acostarse...

—¿Piensas en serio?

—Muy en serio. Sé que te amo, que no puedo perderte. Que aunque te acostaras con otro no te perdería.

—¿Y si lo hiciera?

—No dejaría de amarte. ¿Me entiendes?

Casi murmurando Mireya dijo que sí... (Parménides, 2007: 88)

Sin saberlo, Alfredo se ha sentenciado. Mireya a lo largo del cuento se ha mostrado como una mujer compleja que profundiza en sus pensamientos. Las palabras de Alfredo la han calado y al igual que la figura femenina de “Complicated” no debe ser tomada a la ligera.

El relato se acerca a su conclusión, mientras, ambos deciden ir a un café a encontrarse con varios amigos. Platican. La charla se centra en el amor: “... el amor no existe”, “... el amor es sólo conjugación”, “el plural es orgía”, “Amor a larga distancia es masturbación” (Parménides, 2007: 89-90), etc., todos discutían hasta que Mireya prorrumpió: “Yo puedo demostrarles lo que es el amor...” y desde la tesis de que Alfredo y ella se aman propone un test: “Si Alfredo me ama y yo, por ejemplo, me acuesto con Pedro, ¿Alfredo y yo nos amaremos?, ¿seguiremos amándonos?” (Parménides, 2007: 90). Al principio, Pedro no lo cree; sonrojado, Alfredo tampoco y respondiendo a la pregunta de ella si tal acción le molesta responde con naturalidad forzada: “Por mi parte puedes practicar...” (Parménides, 2007: 90). La conmoción cunde en el ambiente, Mireya pregunta a Pedro si tiene dinero para el hotel; éste aun no lo cree, Alfredo finge comprensión, los demás comienzan a entender que es en serio; la protagonista tiembla, pero se mantiene firme, el relato llega a su fin:

Caminaron entre las mesas. Sus figuras se veían borrosas entre el humo del cigarro. El saxofón del conjunto de jazz ejecutaba una escala musical. Los amigos los veían dirigirse a la puerta. Los pantalones blancos, la playera rayada, los cabellos lacios de Mireya. Los pantalones de pana verde, la gabardina sobre el brazo de Pedro. Salieron (Parménides, 2007: 91).

Mireya es la figura femenina de “Complicated” o viceversa. La articulación entre música y prosa se da mediante el *anclaje semántico* del personaje femenino de la canción y la protagonista de “Una actitud sincera”. Al igual que la figura femenina de “Complicated” la protagonista de “Una actitud sincera” es *complicada*.

Las citas presentadas en este apartado la muestran como una mujer preocupada por su relación, lastimada por el silencio indiferente de su pareja, triste por el vacío de la soledad; siempre pensando urde un plan basado en las palabras de su pareja para darle una lección, el resultado de éste altera a los personajes, también al lector. Quizás, la protagonista de este mundo diegético es una representación de una joven del mundo real. En la vida real la mujer de los años sesenta está cambiando, ha dejado de ser la figura sencilla, abnegada e inocente, “Complicated” ayuda a reforzar la idea y juntos, *intertexto musical* y protagonista femenina del cuento, buscan demostrar: “la conciencia de la incomunicación y la deshumanización, y con ella el creciente percibir la vaciedad y lo insatisfactorio de la vida” (Parménides, 2007: 174).

3.3.8 Una balada

El octavo relato de esta antología es, según José Agustín, un cuento disfrazado de bolero (Parménides, 2007: 174). Por mi parte, afirmo que es una balada disfrazada de cuento, ya que, si bien es cierto que parte de la juventud de la década de los sesenta estaba influenciada por una tradición musical basada en boleros, rumba y ranchera; otra parte de la juventud, como el joven Parménides, ha preferido el jazz, el blues y el rocanrol (que durante esta década poco a poco comienza a transformarse en rock). La balada, como género, está más cercana al rock que el bolero. Por ello la inclusión del epígrafe o *intertexto musical* “She Smiled Sweetly” resulta interesante. Ésta es la balada-musical que acompañará la balada-cuento. Los versos de la canción, aunque poco claros, revelan un romanticismo propio del rock:

¿Por qué mis pensamientos me apesadumbran tanto?

Parecen permanecer día tras día.

Y no desaparecerán, he intentado todo.

Pero ella sonrío dulcemente,

ella sonríe dulcemente y dice, “No te preocupes.

Oh, no, no, no.” (Parménides, 2007: 94)

Sin embargo, la verdadera articulación música-prosa se da entre sonido y lectura. Escuchar el *intertexto musical* es apreciar la tonalidad menor de la canción con su ritmo lento y romántico y una voz como hablando al oído.⁸⁹ Acompañar la lectura escuchando este *intertexto musical* eleva la experiencia de lectura. Leer esta balada, disfrazada de cuento, expresa por sí sola una melancolía que viene a ser acentuada y perfectamente acompañada por la música del *intertexto musical*. Prosa y música mantienen una *relación dialógica*.

Narrado con un excesivo tono confesional “En noches como ésta” es un monólogo nostálgico que recuerda y añora, con una prosa empalagosa, un amor:

Te amaba con ternura y soñaba a tu lado. Cada vez que estábamos en el bar, cerraba los ojos por un momento como si así funcionara un mecanismo que fotografiaría las imágenes de los momentos que estábamos viviendo. Luego bebía un sorbo largo de whisky. Y estábamos en otro sitio. No sé. Caminando entre la noche, en algún lugar donde el mar, la selva, forman un lugar secreto, fuera de la ciudad, de cualquier ciudad, no sé... (Parménides, 2007: 95)

Reitero, tener presente el recurso extraliterario, la música de “She Smiled Sweetly”, aviva la profundidad del monólogo que está dirigido a Susana, musa inspiradora y recuerdo romántico:

Tú y yo estábamos para recordar todo: cada beso, cada caricia. Tú y yo, Susana, estábamos allí para ilusionarnos y transfigurar cada imagen elaborada en ese bar, o en tu casa, o en cualquier sitio. ¿Y no recuerdas que ellos también buscaban enternecerse escuchando la sinfonola? Pero preferían beber, beber aprisa, beber cuanto antes el número suficiente de copas y salir hacia cualquier parte donde pasar la noche, donde olvidarla. No había suma o resta respecto a otras noches (Parménides, 2007: 96).

⁸⁹ Jagger, Mike y Keith Richards. “She Smiled Sweetly” por los Rolling Stones. *Op. cit.*, 1967a.

En ocasiones, la prosa recurre al mismo ejercicio llevado a cabo en “¡No te adornes, no te adornes!”, donde la mención de intérpretes de música cubana enfatizaba la ritmicidad y dinamismo del cuento; en este caso, la mención de virtuosos de jazz acentúa la intención romántica del relato y le otorga un sentido bohemio, como si se tratará de un poeta declamando con estilo libre en un bar entre humo de cigarro y jazz:

Antes de que tú llegarás, Ray Charles, Johnny Ray y Stan Getz, las copas de whisky, el zumbido de los motores afuera, la monotonía de las voces a mi alrededor me habían orillado ya a aborrecer al bartender siempre sonriente, las risitas mustias de las mujeres, su mínimo movimiento de manos, la voz llorosa de la cantante (Parménides, 2007: 98).

(Esas palabras, como todas nuestras palabras, como la música de Stan Getz y las canciones de Andy Williams, buscaban desde entonces un lugar fuera del bar y las luces rojas y anaranjadas. Buscaban permanecer como trozos, señales, signos de nuestra vida, fuera del bar, en la noche, en aquel lugar secreto del mar, la selva, el bosque, fuera del bar donde nos encontramos.) (Sic) (Parménides, 2007: 99)

Casi al final del cuento, un nuevo intertexto musical mantiene una *relación dialógica* con el cuento:

Te pusiste una bata azul, transparente. Abriste la botella de whisky que habías comprado especialmente para esa noche y preparaste las primeras copas... Escuchamos un disco de Joan Báez. Hasta esa noche lo escuchaste por primera vez. Así estuvimos, tranquilos, sólo bebiendo, durante un rato muy largo.

and you are not here my love

and you are not

you are not her my lover (Parménides, 2007: 102)

Joan Baez y su interpretación de “Fare Thee Well”⁹⁰ también mantienen una relación romántica (intertextual) con la prosa: con un ritmo de folk, unos suaves arpeggios de guitarra y una aguda y elocuente voz, propia de la canción de protesta de los años sesenta.

Considero que esta balada disfrazada de cuento es el trabajo más sencillo dentro de esta antología, aun así expone recursos interesantes que articulan perfectamente la prosa y la música para alcanzar un efecto romántico cual balada de los Rolling Stones; o bohemio, cual improvisación jazzística de Getz. Por último, son evidentes los rasgos personales e íntimos dentro del relato; la pena del amor, dolor por la soledad, ansiedad producida por el recuerdo, etc.; y, aunque como dice José Agustín, el relato no cuaja del todo (Parménides, 2007: 174), el porqué quizás se deba a que su autor tampoco logró cuajar nunca en el tema del amor:

Perdóname. Perdóname. Todas las noches batallo con estos pensamientos. He tratado de vencerlos. Confabulan pesadillas. Al final de ellas, ya que ha llegado la calma, te pido perdón. Me siento solo, y te siento más ausente, más distante. Susana, estás tan lejos. Te extraño. Aún no te olvido. Aún no (Parménides, 2007: 103).

3.3.9 El *timing* correcto

Alejandro es un joven universitario comprometido con su también joven y universitaria novia; Patricia es su vecina, sólo un poco mayor que él y está casada con un aviador. Ambos pertenecen a la clase media alta, viven en la colonia Nápoles y son los protagonistas del noveno cuento, “El encuentro”. Aprovechando un encuentro casual él le invita un café con la intención de conquistar una mujer casada; ella acepta, sus motivos e intenciones jamás quedan claros en el relato. Después de un par de salidas más los encuentros sexuales se dan. Alejandro

⁹⁰ “Fare Thee Well” por Joan Baez. *Joan Baez*. Nueva York, 1960. Balada folclórica inglesa que data del siglo XVIII.

comienza a enamorarse de Patricia, pero ella siempre se mantiene fría aunque en algún momento pareciera que siente algo por él. La aventura es descubierta y Patricia le reclama a Alejandro su falta de discreción, él niega todo, pelean; al final de la discusión ella le dice que está embarazada.

Nuevamente la crítica social se hace presente en este relato aunque no es tan subversiva como en otros. Al igual que “Stranger In Paradise” este cuento está forrado de *intertextos musicales* con temática amorosa, pero a diferencia de aquél, donde los intertextos tienen una función irónica, en este su empleo es variado.

En su primera salida, Patricia y Alejandro van a una tienda de discos por petición del él, nada más entrar se escucha de fondo: “*Love, love me do/ you know I love you...*” (Parménides, 2007: 112). *Amor, ámame / tú sabes que te amo...* es lo que dice este cortísimo intertexto perteneciente a un clásico de los Beatles, “Love me do” (“Ámame”)⁹¹ y que actúa como un eco de la conciencia de los protagonistas; por un lado, lo que Alejandro comienza a sentir por la protagonista; por otro, lo que Patricia cree que él puede llegar a sentir por ella; y un tercero, este intertexto hará eco en el lector, quién seguro esbozará una sonrisa al leer y escuchar (vía la intertextualidad) un *intertexto musical* tan oportuno.

En otro momento Alejandro está al lado de Esther, su prometida, quien le platica entusiasmada diversos sucesos, él no aparta de su mente a la mujer casada:

Esther, su novia, tal vez luego su esposa. Un año de novios. Hija de un médico con clínica particular, simpática. Los pianos de Ferrante y Teicher en la parte más apasionada de “María”. Patricia, ¿por qué te busco? ¿Por qué me buscas tú? Nos deseamos, pero... soy un cobarde, un imbécil que no te sé tratar. Pero, Patricia estaba casada. Se sabría en la calle. Se haría el escándalo. El esposo lo asesinaría ¿Y? (Parménides, 2007: 116)

⁹¹ Lennon, John y Paul McCartney. “Love Me Do” por los Beatles. *Please Please Me*. Londres, 1963.

La invitación a escuchar el *intertexto musical* está hecha. “María” es una pieza romántica que recuerda los filmes clásicos de amor hollywoodenses.⁹² El autor propone un tiempo preciso, un *timing*, para corresponder la música con la ansiedad del personaje: la parte más apasionada de aquella pieza musical con el sentimiento amoroso del protagonista. Escuchar el piano de Ferrante y Teicher en momento justo ayuda dibujar una imagen más completa del protagonista que cuando sólo se dibuja con la lectura. No está de más recordar que la generación de la llamada “literatura de la Onda” también tuvo una fuerte influencia cinematográfica.

En las primeras páginas del cuento Alejandro decide regalarle un disco cuya canción central es una pieza de amor, él se lo da con una evidente doble intención:

—Ya. Tome, se lo regalo —dijo en voz baja, y agregó—: La canción es muy padre. Se llama: *Yiu los dat lobin filin*.

—¿Qué?

—Algo así como Tú eres ese bello sentimiento de amor. Es muy padre. Te va a gustar.

—Gracias.

Patricia tomó el disco. Rió (Parménides, 2007: 112).

Lo que en realidad quiere decir Alejandro es “You've Lost That Loving Feeling”; una canción romántica que en efecto acomete los sentimientos con su ritmo propio de los años cincuenta,⁹³ sin embargo, la traducción de Alejandro es incorrecta, lo correcto es “Has perdido ese sentimiento de amor”. A todo esto, cerca del final del cuento, Patricia lo cita para hablar seriamente; la madre de él ha descubierto el amorío y la ha llamado por teléfono para que “lo deje en paz”:

Patricia abrió la portezuela, bajó.

⁹² “María” por Ferrante y Teicher. *All-Time Greatest Hits*. Estados Unidos, 2005.

⁹³ Mann, Barry, Phil Spector y Cynthia Weil. “You’ve Lost That Lovin’ Feelin” por los Righteous Brothers. *You’ve Lost That Lovin’ Feelin*. Estados Unidos, 1964.

—¡Ve a que te cuide tu madre! —dijo.

—Te juro que no sé de qué hablas.

—Has de estar feliz, ¿verdad? El niño ya vivió su aventura con una mujer casada.

—¿Para esto me hablaste?

Alejandro bajó.

—Sí, para esto... —dijo Patricia.

En la radio: *there's no tenderness like before in your finger tips...*

—Okey. Ya todo pasó. Cada quien por su camino.

—Sí. Pero, tienes que saber una cosa antes... estoy embarazada.

—¿Qué?

—Qué estoy embarazada... Y no voy a tener ese hijo.

—¿Y qué quieres que haga yo?

—Tú estudias medicina...

—Sí, pero voy en primero.

—No importa, has de saber cómo se arregla esto.

You've lost that lovin' feelin'... Ooooooh! That lovin' feelin'

Alejandro descompuso la expresión de su cara; hizo un gesto estúpido y desconfiado que luego se volvió más estúpido, preocupado.

—Yo no sé nada, no me interesa. El problema es tuyo. En todo caso, tú quisiste...

—¿Yo? ¡No estoy loca!

—Si lo dices porque te habló mi madre... Yo no dije nada... No sé quién le dijo... Pero yo no...

—Tú quisiste acostarte conmigo... Tú lo arreglas.

—¡Sí, sí, me quise acostar contigo! ¡Te quería y por eso me acosté contigo! Pero, hubiera sido mejor no acostarme. Nunca fuiste cariñosa, tierna. A lo mejor tú fuiste la que le hablaste a mi mamá.

Patricia lloró. Entre sollozos, dijo:

—Eres un niño idiota.

Bring back that lovin'! Ooooh! That lovin' feelin'. Now it's gone, gone, gone... (Parménides, 2007: 127-128)

La atmósfera propuesta es grandiosa. Alejandro le regaló un disco con la canción “You've Lost That Loving Feeling” con la intención de demostrarle su cariño, ahora, en forma de *intertexto musical* esta canción suena en la radio del auto y ambienta la airada discusión de los protagonistas, justo en el climax del relato. Escuchar el intertexto resulta, como en casi toda esta obra, un ejercicio necesario (aunque no obligatorio). Patricia baja del auto y le reclama a Alejandro su poca discreción, él la sigue y desmiente; en la radio se escucha: *there's no tenderness like before in your finger tips...* (no hay ternura como antes en las yemas de tus dedos). El verso forma parte del inicio de la canción, su ritmo es lento. Luego, ella le da la noticia: está embarazada y exige solución al problema, él no da crédito, se escucha: *You've lost that lovin' feelin'... Ooooooh! That lovin' feelin'* (Has perdido ese sentimiento de amor... ¡Ooooooh! Ese sentimiento de amor). Este verso es parte del coro de la canción; la música y la voz aumentan el volumen para alcanzar las fibras sensibles del escucha. Por último, la discusión vuelve a tomar fuerza, acusaciones y reclamos mutuos, el dolor se palpa en las agresiones verbales de ambos, la querrela concluye con este verso: *Bring back that lovin'! Ooooh! That lovin' feelin'. Now it's gone, gone, gone...* (¡Trae de vuelta ese sentimiento de amor! ¡Ooooooh! Ese sentimiento de amor. Ahora se ha ido, ido, ido...). La canción en su punto álgido, los versos imploran el retorno del amor, la música acompaña con fuerza la petición, pero al final la resignación (...se ha ido, ido, ido...) vence y la música baja de tono y volumen. Terminan discusión y canción.

La *relación dialógica* entre prosa y música está articulada para que ofrezca la sensación de acompañamiento además de ambientación. Los *intertextos musicales* se adecuan a los diálogos de los protagonistas y participan semánticamente en ellos; tanto en significado, los versos románticos que devienen

en una ironía; como musicalmente, ejercicio extraliterario presuntamente llevado a cabo por el lector vía la intertextualidad. Se propone un *timing* entre diálogos, *intertextos musicales* e incluso (con participación intertextual del lector) musical, para ofrecer una experiencia de lectura diferente y de gran similitud con el cine.

3.3.10 El intertexto variado

El penúltimo cuento de esta antología se llama “Aquí en la playa”. El narrador heterodiegético relata las peripecias de Pablo, quien junto con algunos amigos visitan la zona roja de Acapulco, ahí, en un burdel, conoce a una prostituta llamada Silvia con quien decide quedarse durante varios días. Este relato es el más largo de *El rey criollo* y los *intertextos musicales*, aunque escasos, no dejan de tener relevancia en un cuento que vale muchísimo por su contenido.

En general la función de estos intertextos es variada y en la mayoría de los casos similar a las mencionadas en los análisis anteriores, de hecho, no tienen tanta importancia como los tienen en los otros diez relatos; pero reitero, funciones tienen y ahora mismo expongo las que consideré más importantes.

El relato aún no ha comenzado y ya da cuenta del contenido mediante el epígrafe. “Honky Tonk Women”, canción de los Rolling Stones, una clara alusión con su grandioso ritmo, country-rock,⁹⁴ y letra a Silvia, la prostituta, y Pablo, el cliente, personajes centrales:

Conocí una reina en un tugurio toreadero de Memphis.

Ella trató de llevarme al cuarto para jinetearme.

Tuvo que arrastrarme sobre sus hombros

porque yo estaba borracho pero no perdido.

Es una mujer del talón (Parménides, 2007: 132)

⁹⁴ Jagger, Mike y Keith Richards. “Honky Tonk Woman” por los Rolling Stones. *Through The Past Darkly (Big Hits Vol. 2)*. Londres, 1969.

Comienza el relato y Jaime se encuentra solo junto a Silvia en un cuarto. No sabe cómo llegó ahí. Una llamada telefónica de sus amigos desde el hotel le informan qué sucedió: la necesidad inducida por la ebriedad provocó que lo abandonaran. Prometen reencontrarse todos nuevamente más tarde, no sin mutuas reclamaciones y explicaciones. Una analepsis explica que muchas horas atrás Pablo y sus amigos llegaron a este burdel después de haber visitado varios. La Huerta es el elegido, aquí trabaja Silvia. Dentro todos tratan de divertirse, aparece un sencillo *intertexto musical*:

Putas bailando, clientes borrachos. Los meseros con charolas. Carlos y Fernando yendo al cuarto con dos putas. Él —Pablo— y Jaime en la mesa, bebiendo. La voz de Daniel Santos en la sinfonola:

Virgen de medianoche

cubre tu desnudez

señora del pecado (Parménides, 2007: 138)

El *intertexto musical* actúa como un refuerzo del espacio y de lo que en éste se encuentra. La música y la voz de Daniel Santos son románticas, también lo es su elegantísima letra,⁹⁵ sin embargo no es tan necesario escuchar el intertexto ya que los versos escogidos resultan contundentes y, según la *arqueología architextual*, se corresponden perfectamente el *intertexto musical* y prosa ya que ambienta el espacio diegético y subraya de forma sutil el oficio de las mujeres del burdel.

Termina la analepsis y de vuelta al presente del relato, el protagonista despierta al lado de Silvia quien, tierna y cariñosa, le platica qué pasó en la noche. Él, a gusto con su compañía le propone quedarse a su lado, ella, después de tratar el tema con el dueño, acepta. Más tarde sus amigos hacen acto de presencia, conversan y atónitos se enteran que Pablo se quedará con la joven prostituta. Después, una idea cruza incesantemente por la mente del protagonista: *salvar a Silvia*.

⁹⁵ Galindo, Pedro. "Virgen de medianoche" por Daniel Santos. *20 grandes éxitos*. México, 1970.

Al día siguiente Pablo conoce a Verónica, un homosexual, quien le platica de la pureza e inocencia de Silvia. Instantes después invita a la joven prostituta a desayunar, allí le dice: “Si te ayudo a que dejes esa vida, ¿aceptas?”, ella responde: “Tú crees que no” (Parménides, 2007: 149).

Han pasado cinco noches en el burdel y, Pablo, ahora ve todo con normalidad. Juega cartas con Silvia, consuela a Verónica, el homosexual, y aconseja a las prostitutas. De nuevo, sus amigos aparecen, en esta ocasión acompañados de *unas gringas*. Entre burlas y sarcasmos saludan al protagonista, se sientan en una mesa cercana:

Los amigos abrazaban a las gringas, Silvia y él —Pablo— los miraban. En la mesa estaba una botella de ron casi vacía, entre los vasos y los cascotes de agua mineral y ginger ale. Fernando le pidió a un mesero otra botella de ron.

Amor...

Estoy solo aquí en la playa.

Es el sol que me quema

y me quema...

Los amigos reían y platicaban con las gringas, ellas miraban de aquí para allá, veían a los hombres que besuqueaban a las prostitutas y les cogían las nalgas.

—¡A la salud de Pablo! —dijo Jaime

Todos alzaron los vasos. Menos Pablo.

—*Cheers!* —dijo una gringa que ya estaba borracha.

—¿Contento Pablo? —dijo Carlos.

—Yo sí, ¿y tú?

Para eso habían venido. “Ves de lo que te pierdes, ves.” Como si fuera algo extraordinario enamorar a una gringa y seducirla. Y luego ni eso, sino solamente gastar dinero sin lograr nada.

El maricón se acercó saludando a todos. Le dijo a Pablo que le invitara una copa. Carlos le dio una cerveza.

—¡Ay no, fuchi! Pablito, ¿me disparas un brandy?

—Pídelo. Aquí lo pago.

—Cerveza, ya parece —dijo el maricón y fue a la barra. Las gringas lo siguieron con la vista, se miraron, rieron.

*es tu palpitir, tu recuerdo,
mi locura, mi delirio
me estremezco, oh-oh-oooh
cuando calienta el sol...*

Él también podía conocer a una gringa, invitarla a pasear acostarse con ella... Despedida. Regreso a México. A diablo, al infierno, a la chingada. Sí, sí, sí, que las gringas pensarán que estaba loco, que sus amigos lo dijeran... *this is the guy. He has one week living with a whore.* Qué le importaba se creían que Silvia se estaba aprovechando de él, qué le importaba. Qué importaba que lo agarraran de payaso, que se divirtieran con él como reían emborrachando al burro de La Roqueta, qué demonios importaba.

*estoy solo
aquí en la playa
es tu palpitir, es tu cara...*

Voces, risas, prostitutas caminando hacia los cuartos con los clientes. Ellos bebiendo, bebiendo... (Parménides, 2007: 150-151)

La cita es larga pero la considero necesaria para comentar mi análisis. El intertexto pertenece a una canción llamada "Cuando calienta el sol", es seguro que la versión que escuchaban en aquella época era la interpretada por Los Hermanos Rigual. Escuchando el *intertexto musical* se perciben tres voces masculinas, con acento guantanameño, que interpretan con ritmo pausado esta balada de ritmo entre caribeño y rock lento.⁹⁶ Detecto tres funciones del intertexto en esta parte del cuento, que es uno de los momentos más importantes en el relato: 1) Ambienta y

⁹⁶ "Cuando calienta el sol" por Los Hermanos Rigual. *Grandes éxitos de Hermanos Rigual*. Cuba, 1999. El debate sobre la autoría de tal canción aún continúa, los implicados: Carlos y Mario Rigual y Rafael Gastón Pérez.

define el espacio donde se desarrolla la acción, Acapulco: ...*aquí en la playa / Es el sol que me quema / y me quema y me quema...* incluso invitando al lector a sentir el calor del lugar, en una suerte de sinestesia 2) El romanticismo contenido en los versos de la canción: *Amor...* (en el primer verso) *es tu palpitar, tu recuerdo, / mi locura, mi delirio...* (en el segundo) en alusión directa al afecto que el protagonista comienza a sentir por la joven prostituta con quien ha decidido quedarse durante cinco días, para, según él, *estar contento* en lugar de divertirse al lado de sus amigos 3) En cierto sentido, Pablo, permanece varios días con Silvia para mitigar su soledad, en el último párrafo de la cita que transcribí el narrador se sitúa en la perspectiva de él y expone sus pensamientos destacando su indiferencia hacia sus incomprensivos amigos, el intertexto no hace más que exponer esta soledad: *estoy solo / aquí en la playa...* incluso el autor cambia la forma de presentar el intertexto para enfatizarla, separa las dos primeras palabras en un renglón y abajo escribe las otras cuatro, detalle que no hizo en el primer intertexto —que es el mismo verso—donde deja el verso en el mismo renglón. Las *estrategias dialógicas* entre intertextos y prosa resultan interesantes en estas tres funciones.

Continuando con el relato, al día siguiente Pablo camina por el cabaret y una prostituta, no sin antes pedirle le invite un trago, lo insta salvar a Silvia. Más adelante, en el cuarto donde ha estado más de una semana, acompañado de la joven prostituta y tras beber una cerveza tras otra se queda dormido. Al despertar, pasada la medianoche, advierte que su acompañante no está. El relato continúa con el apoyo de *intertextos musicales* como auxiliares extraliterarios para enfatizar algún punto:

... Tenía que ir al cabaret, beber una copa de ginebra, sentirse bien. ¿Por qué no estaba Silvia en el cuarto?

Con sólo barro los formó

En su creación perfecta...

El patio estaba oscuro, las luces del cabaret chisporroteaban y las palmeras hacían un sonido grave. ¿Por qué no estaba Silvia en el cuarto? Las voces, las risas, las carcajadas aumentaban de volumen. ¿Dónde estaba Silvia?

Ha creado a un hombre

Y de compañera a una mujer... (Parménides, 2007: 153)

Los intertextos pertenecen a la canción “100 kilos de barro” interpretada por el rocanrolero Enrique Guzmán; la música es rítmica sin llegar a ser rápida.⁹⁷ La letra, como se puede apreciar, elogia al hombre y la mujer, pero en el relato su intención es otra. Los versos aluden indirectamente al génesis bíblico; además, en un burdel repleto de prostitutas y de hombres que pagan por sexo leer, y escuchar, tales versos resulta irónico; una *disonancia* entre intertexto y prosa: porque los protagonistas no son una creación perfecta.

Mientras, Pablo se pregunta el paradero de Silvia, este mismo intertexto ambienta su incertidumbre por su compañera, preparando el terreno para lo que vendrá, para lo inevitable. Líneas después, el un nuevo *intertexto musical* robustece el sentir del protagonista en su búsqueda:

... ¿Por qué no estaba en el cuarto? Desde el patio veían las siluetas que se movían y luego se rompían, creciendo y disminuyendo.

Sombras nada más

Acariciando mis manos (Parménides, 2007: 153)

Como si las sombras fueran lo único que alcanza a distinguir en el estado en que se encuentra el protagonista, también como si fueran una metáfora de la oscuridad mental que arrastra: por el alcohol y por la duda. La canción a la que alude el intertexto se llama “Sombras nada más”, un bolero romántico clásico que pregona el desamor.⁹⁸ El cuento presenta un nuevo verso de esta canción y lo expone de la siguiente manera para comenzar el inminente desenlace:

⁹⁷ “100 kilos de barro” por Enrique Guzmán. *Recupera tus clásicos: Enrique Guzmán vol. 2*. México, 2010. Cover de “100 Pounds Of Clay” del cantautor afroamericano Gene McDaniels (1961).

⁹⁸ Contursi, José María (letra) y Francisco Lomuto (música). “Sombras nada más” por Javier Solís. *Recupera tus clásicos: Javier Solís vol. 1*. México, 2010.

De varios sorbos se terminó la ginebra. Prendió un cigarro. Putas, meseros, maricones, borrachos, iban y venían entre las mesas, por la pista. Los hombres bebían y las prostitutas se les sentaban en las piernas... Pidió otro vaso de ginebra. Era una cabrona, salir del cuarto mientras él dormía, venir a bailar y a abrazarse con otro. Ella estaba viviendo con él. Piernas desnudas, manos cachondeando.

Sombras nada más

Entre tu vida y mi vida...

Caminó hasta donde ella estaba bailando y le echó la ginebra en la cara.
(Parménides, 2007: 153-154)

El verso de un bolero cuyo asunto es la decepción amorosa es el intertexto perfecto para ambientar la sorpresa que se llevó Pablo al encontrar a Silvia bailando con un *gringo*. El extracto mismo manifiesta lo que existe entre ambos mundos, el de Pablo y el de Silvia: *sombras nada más*; resolviendo la metáfora: nada.

Desde un principio la relación entre ambos protagonistas estaba destinada al fracaso. Las vidas de ambos son tan diferentes como el lugar de donde provienen. Furioso, Pablo arma un alboroto en el burdel mientras observa a su joven, tierna y cariñosa prostituta bailar con un norteamericano. Tratan de calmarlo, pero el único que lo logra es el alcohol, su fiel acompañante durante todo el relato. Un último *intertexto musical*, situado desde la perspectiva del protagonista, acompaña su decepción, coraje y tristeza:

Cerca de él unos borrachos discutían de política. Unos gringos reían de las cosas que estaban diciendo unas prostitutas. Silvia bailaba con el gringo. *Bernabé, ven, ven*. Tuvo la oportunidad de arrepentirse y pedirle perdón y decirle: estaba aburrida y por eso salí un momento, no creí... Cualquier pretexto. *Bernabé, ven, ven*. Inventar una mentira, pero eso de tratar de verle la cara, eso de ver que estaba ahí en la barra y seguir bailando con el gringo. *Por culpa de ti Bernabé*. Eso sí, eso sí, todas las putas eran iguales. Silvia era igual a todas, cuando pudo hacer otra vida era igual... Pablo se incorporó, caminó dando traspiés y salió.
(Parménides, 2007: 154-155)

El autor propone que el lector tenga en mente el ritmo gozoso de la Sonora Matancera y su “Ven Bernabé”⁹⁹ para ambientar musicalmente el espacio, un burdel, contrastar con su ritmo alegre y jocoso el momento de sufrimiento de Pablo y, tal vez, si la enciclopedia musical del lector es vasta, advertirá que la canción trata de un tal Bernabé que en vez de tocar y bailar prefirió pelear y *echar a perder la fiesta*. ¿Acaso funciona este *intertexto musical* como *resonancia* del momento que vive Pablo? Personalmente pienso que sí.

Así es que no hubo rescate por parte del protagonista que, alcoholizado, sale en busca de sus amigos de burdel en burdel, los encuentra, discute con ellos y molesto se va a la habitación de un hotel a dormir; un último, conocido y mordaz intertexto aparece para despedirlo: *cuando calienta el sol / aquí en la playa*; su mente está llena de pensamientos: Acapulco, el burdel, Silvia, sus amigos, su prometida. El cuento termina dejando una sensación de ambigüedad propia de la prosa de Parménides.

3.3.11 El intertexto rebelde

“El rey criollo” es el último cuento de la antología homónima de Parménides. Escrito por un rebelde para deleite de los rebeldes y con dedicatoria especial para los correctos cánones literarios y sociales de la época. El relato está enriquecido por *citas y menciones* musicales que dan dinamismo a la lectura, provocan contrastes, ambientan los sucesos, etc. Más que cualquier otro cuento este apela considerablemente al nivel intertextual del lector para una lectura plena y satisfactoria.

El relato está basado en los acontecimientos ocurridos en el cine Las Américas durante la proyección de *King Creole*.¹⁰⁰ Un testimonio, cuya joven voz proviene de un narrador heterodiegético, da cuenta de la rivalidad entre las

⁹⁹ Lara, Agustín y Santiago Ortega González. “Ven Bernabé” por La Sonora Matancera. *Sonora Matancera y sus cantantes 65 aniversario*. México, 1990.

¹⁰⁰ Ver capítulo 2 punto 2.2.2

bandas de la colonia Guerrero, Roma y Narvarte, a esta última pertenece nuestro protagonista. Desde el título mismo, el relato refiere que el tema de su cuento tendrá que ver con diversas características propias de la rebeldía de la época: cine juvenil, Elvis Presley, rocanrol, pandillas, rebeldes, violencia, etc. El título es el primero de una gran cantidad de *intertextos musicales* que contiene el cuento.

Al dar vuelta a la página nos encontramos con el epígrafe o segundo *intertexto musical*: “The Last Time” (Parménides, 2007: 160), por supuesto, de los Rolling Stones. Escuchar los intertextos es importante (pero, y lo menciono por última vez, no obligatorio) porque ayudan a desvelar la intención extraliteraria que tiene su autor, sobre todo en los *intertextos musicales* que se encuentran dentro del cuento. Este último epígrafe, aun y con toda la ambigüedad letrística de los Rolling Stones, tiene que ver con lo expuesto en el relato. En efecto, “The Last Time”, epígrafe o *intertexto musical* que antecede a “El rey criollo”, declara rebeldía tanto en su música, un ritmo que oscila entre el rocanrol y el rock,¹⁰¹ como en su indeterminada letra juvenil que apela a la insatisfacción: “alguien tendrá que pagar el precio / Aquí está la oportunidad de pagar el precio” aunque “Ésta podría ser la última vez / Tal vez la última vez. No sé” (Parménides, 2007: 160). Dichos detalles extraliterarios logran *anclarse semánticamente* con la totalidad, también subversiva, del relato. “The Last Time” es la perfecta despedida para el *último* cuento.

Como mencioné al principio del análisis este cuento está repleto de citas y menciones musicales, en su mayoría referidas al rocanrol como lo demostraron el título y el epígrafe; ahora, un nuevo epígrafe, que más bien parece dedicatoria aparece y da una *rocanrolera* bienvenida al lector: “Yo no soy un rebelde sin causa / Ni tampoco un desenfrenado / Lo único que quiero es bailar el rock” (Parménides, 2007: 161) en clara referencia al éxito de Los Locos del Ritmo “Yo no soy rebelde” (que en su tiempo fue un himno de la juventud con su letra y ritmo

¹⁰¹ Jagger, Mike y Keith Richards. “The Last Time” por los Rolling Stones. *Op. cit.*, 1965a.

frenéticos¹⁰²) con la que busca, seguramente, continuar transmitiendo al lector el carácter subversivo de la obra.

El cuento comienza con el narrador testigo refiriéndose al alboroto que tuvo lugar en el cine Roble hace dos años al final de la proyección de *Prisionero del rocanrol*. Empleando una jerga juvenil relata el pleito entre Los Gatunos (de la colonia Guerrero) y Los de Quemada (de la colonia Narvarte):

Y cuando todo terminó y todo mundo salía feliz después de haber visto a Elvis Presley cantando y bailando sus grandes éxitos (“Jailhouse Rock”, “Young and Beautiful”, “I Want To Be Free”, “Don’t Leave Me Now”, “You’re so Square — Baby I Don’t Care”), cuando todo mundo estaba muy tranquilo y contento, que empiezan los golpes en el lobby. Los de Quemada estaban esperando a los Gatunos... ni se las olieron, cuando les llovieron los madrazos... (Parménides, 2007: 161)

Aquí se presenta el primer *intertexto musical*: Elvis Presley, aunque este intertexto lo analizaré más adelante. Luego, un conjunto de canciones aparecen dentro del relato. La mención de éstas que son parte de la película le otorgan un dinamismo a la lectura. El autor espera que el lector conozca la procedencia de dichas canciones y, recurriendo a su capacidad intertextual, identifique la rebeldía, la energía, la fuerza, el romanticismo, etc., que contiene cada pieza mencionada (de hecho, todas estas canciones pertenecen a la banda sonora de la película¹⁰³) provocando una *resonancia* entre texto e intertexto.

El joven narrador, con su lenguaje *ondero*, continúa la descripción de aquella batalla en el lobby del cine: “de pronto la Marrana descontó a uno”, “el Velos tirando patines por aquí y por allá” también “el Quieto tirando golpes de judo” y “El Gori triturando las costillas de un pendejo...”, con su hebilla “El Güero Lozano... madreaba a un cabrón que se revolcaba en el suelo como lagartija” hasta que fue atacado por la espalda, pero “el Botas llegó oportunamente”

¹⁰² González, Jesús. “Yo no soy rebelde” por Los Locos del Ritmo. *Op. cit.*

¹⁰³ Leiber, Jerry y Mike Stoller, “I Want To Be Free”, “Jailhouse Rock”, “(You’re So Square) Baby I Don’t care”; Schroeder, Aaron y Ben Weisman, “Don’t leave me Now” y Silver, Abner y A. Schroeder “Young and Beautiful”. Elvis Presley. *Jailhouse Rock (EP)*. Los Ángeles, 1957.

mientras “el Sapo... descontaba a diestra y siniestra” por último el “Gordo Romero... sobre la espalda de uno, le golpeaba la choya contra el suelo” (Parménides, 2007: 162), la narración continúa rápida hasta que el narrador testigo la detiene para retomar el verdadero motivo del relato: su experiencia durante la proyección de *King Creole*. Para ello entra en una analepsis que está apoyada por varios *intertextos musicales* que ponen en evidencia la brecha generacional entre jóvenes y adultos de aquella época.

El protagonista testigo presume la admiración que él y sus amigos sienten por Elvis Presley: “es un fregón cantando”, “canta y baila como nadie” aunque “Mi papá dice que es un maricón... y mi hermano, el que estudia leyes y es secretario de la sociedad de alumnos... dice que es un puto” (Parménides, 2007: 163). El nombre Elvis Presley es un *intertexto musical*. Su sola mención representa juventud, rebeldía, rocanrol, sensualidad, etc.; por lo tanto, la evocación del Rey causa alarma para las personas mayores y aun en las jóvenes que están dentro del sistema socialmente correcto. El autor se apoya en estos detalles porque sabe que su lector conoce tales particularidades y, *la relación dialógica* entre ambos, otorga una lectura particular.

De vuelta al cuento, el protagonista comenta acerca de la opinión de su hermano: “yo le digo... que ya quisiera tener la personalidad de Elvis Presley y tener sus viejas, y que las viejas griten y anden muertas por él” y arremete:

...porque el idiota todo el día anda cantando “Torna a Sorrento” y “Ojos tapatíos” y “Gema” y “Cerca del mar”, claro, el imbécil cantando en el coro de la secundaria y de la prepa y ahora en el de la parroquia de la universidad... lo que pasa es que el pendejo de mi hermano envidia a Elvis [...] ya quisiera ver a mi hermano cantando “Ojos tapatíos” y que las gordas se cayeran al suelo... vestido de charro y las nenas gritando y llorando y pataleando y desmayándose. Juá, juá (Parménides, 2007: 163).

El hermano del protagonista representa su oposición y para enfatizarla se apoya en *intertextos musicales*. Estos son las canciones mencionadas, piezas clásicas del México de los años cuarenta y cincuenta (a excepción de “Torna a

Sorrento”). Como mencionaba líneas arriba, la sola alusión del nombre Elvis Presley representa ciertas características subversivas propias de la juventud de aquella época. Ahora bien, el autor espera que su lector lea el intertexto y vía la intertextualidad evoque a Los Dandys interpretando “Gema” y “Cerca del mar” o a Jorge Negrete cantando “Ojos tapatíos”¹⁰⁴ y así lograr que éste ofrezca una natural oposición, *disonancia*, de la música romántica de charros y de tríos en comparación con el dinamismo del rocanrol. Con una leve diferencia, más adelante lleva a cabo el mismo ejercicio de oposición con apoyo de intertextos, en esta ocasión la *mención* será de consagrados artistas de antaño frente a la fresca y actualidad del Rey:

...Elvis, aunque no les guste, es un chingón y punto. Canta a toda madre, baila a todo dar, y por algo es el Rey del Rocanrol, y pues los grandes ya caducaron. Que Gardel era divino y que Pedro Vargas también y que Jorge Negrete y que Pedro Infante y que Nicolás Urcelay canta precioso y que las canciones de borrachos y putas de Agustín Lara, ay si tú... (Parménides, 2007: 164-165)

La lectura es amena, divertida y rápida no sólo gracias a la prosa sino a los *intertextos musicales* que aparecen a cada momento obligando al lector a trabajar extraliterariamente y traer a su lectura ritmos de tríos, de charros y rocanroleros. Más adelante, el narrador se vuelve más exigente cuando, con la mención de canciones de Elvis pretende, junto a su lector, dar por sentado la gran diferencia que existe entre jóvenes y adultos. La función de la intertextualidad es necesaria para apreciar el fondo de la lectura:

¿Cómo les van a gustar canciones de Elvis? ¿Cómo las van a entender? ¿Cómo les va a gustar “Houng Dog”, “All Shook Up”, “King Creole”, “Hard Headed Woman”, “Are You Lonesome Tonight”, “Fever”, “One Night”, “Blue Suede Shoes”, “Treat Me Nice?”. Que música de locos y todo eso. Digo... a uno le da un poco de coraje todo esto, aunque pues me vale madres... como dice mi Hermana, hay que

¹⁰⁴ Cisneros Alvear, Luis. “Gema” y “Cerca del mar” por Los Dandys. *Lo mejor de lo mejor*. México, 2001.

Elizondo Sagredo, José Francisco. “Ojos tapatíos” por Jorge Negrete. *Tesoros de colección*. México, 2006.

vivir la vida. Si a mi papá le gusta esa de estoy-en-el-rincón-de-una-cantina... pues no me interesa, digo-que-me-vale-madres (Parménides, 2007: 164).

Escuchar el *intertexto musical* ayuda a revelar lo siguiente: para establecer la brecha generacional el protagonista sin nombre se pregunta cómo van a entender las personas, como su papá o su hermano, el veloz y moderno *rhythm and blues* de “Hound Dog”, el romanticismo gozoso de “All Shook Up”, la divertida “King Creole”, el alegre blues del primer rocanrol de la historia “Hard Headed Woman”, la dulce melancolía de un enamorado cantando “Are You Lonesome Tonight”, la sensualidad de “Fever”, la sexualidad de “One Night”, la fuerza del rocanrol en “Blue Suede Shoes” y el deseo contenido de “Treat Me Nice”;¹⁰⁵ reitero, la función de estos intertextos es subrayar la forma de pensar, de ser y de sentir de un joven respecto de un adulto (la llamada brecha generacional), en un ejercicio, de *consonancia*, verdaderamente interesante teniendo en cuenta su contexto.

Así, después de una larga digresión, el joven protagonista continua con su testimonio. Rememora que se sentía un poco mal por no llevar a su novia Lulú a ver *King Creole* pero, según él, no lo hizo porque sabe qué tipo de mujeres van a ver películas de Elvis: “puras de la danza moderna y guerreras” (Parménides, 2007: 165); por ello, uno de sus amigos se molestó cuando en la fila del cine vio a su novia, el pasaje es divertidísimo. Dentro del cine el alboroto es intenso “...puro rebelde que gritaba, vacilaba por aquí y por allá...”, las pandillas reunidas y gritando: “¡Aquí la Guerrero! ¡Aquí la Roma! ¡Chinguen a su madre los putos ojetes de la Narvarte!”, gritos, insultos, muestras de virilidad, etc., mientras el joven narrador: “yo por acá y allá, allende y acullá, saludando a los cuates de la prepa: al Malhecho, al Chiras... al Greña Brava, al Mechas de Indio, al Solícito, en fin a todos los seguidores de Elvis y el rock” (Parménides, 2007: 166). El desorden

¹⁰⁵ Lieber, Jerry y Mike Stoller, “Hound Dog”; Blackwell, Otis y Elvis Presley, “All Shook Up” y Roy Turk, “Are You Lonesome Tonight” por Elvis Presley. *ELVIS. 30 #1 HITS*. México, 2002.

Lieber, Jerry y Mike Stoller, “King Creole” y Claude Demetrius, “Hard Headed Woman”. _____. *King Creole*. Los Angeles, 1958.

Lieber, Jerry y Mike Stoller. “Treat Me Nice” _____. *op. cit.*, 1957.

Cooley, Eddie y Otis Blackwell. “Fever” _____. *Elvis is Back*. Los Ángeles, 1960.

continúa hasta que comenzó la proyección de la película, un intertexto se vuelve necesario para ambientar la escena: “El bajo, las voces de Los Jordanares. La voz del Rey: *There’s a man in New Orleans who plays the rock n’ roll...*” (Parménides, 2007: 167). La parte en cursivas es una ayuda extra por parte del autor para que el lector invoque la música de la canción. La ambientación continúa, ahora sólo se mencionan las canciones:

Elvis, recargado en un barandal de la terraza de una casa vieja colonial de New Orleans cantaba “Crawfish”, los cuates chasqueaban los dedos. Yo fuma y fuma. Mis cuates palmoteando cuando Elvis cantaba “Trouble” en el cabaret de los años veinte, el Golden Goose, padre, digo, chingón, chingonsísimo” (Parménides, 2007: 167).

El alboroto en el cine continúa: alaridos apasionados, insolencias, cigarros volando y es aquí cuando el protagonista sin nombre escapa de tal pandemia y mediante intertextos musicales se forja una alternativa romántica a la agitación: “Elvis cantaba ‘Don’t Ask Me Why’. Rock lento: *I’ll go on loving you/Don’t ask me why/Don’t know what else to do/Don’t ask me why/How sad my heart would be/If you should go...* Y yo pensando en Lulú: junto a mí en el cine.” (Parménides, 2007: 167). La propuesta es viajar junto con el protagonista evocando el ritmo romántico de “Don’t Ask Me Why”¹⁰⁶ y ambientar su escena personal de amor. Facilita la letra e incluso el ritmo, *rock lento*, para que se dibuje mentalmente la imagen de él y su novia. Sólo terminar este fragmento continúa con el mismo ejercicio:

Y cuando Elvis cantaba “Lover Doll”: *...You’re the cutest lover doll... I’m crazy for you... Let me be your lover boy, let me be your lover boy...* Yo y Lulú en una fiesta bailando, yo y Lulú en la sala de su casa, yo y Lulú caminando por una calle al atardecer, yo con mi guitarra de dos cuerdas rocanroleando (Parménides, 2007: 167).

Un último *intertexto musical* ha de concluir su minificción amorosa. En total tres intertextos y todos ellos con temática similar. El primero, “Don’t Ask me Why”,

¹⁰⁶ Weisman, Ben y Fred Wise. “Don’t Ask Me Why” *op. cit.* 1958.

puramente romántico; luego, “*Lover Doll*”, coqueto, rítmico, tierno¹⁰⁷ y, por último, “*Young Dreams*”, una balada que en el fondo lleva el ritmo musical de Nueva Orleans: “*Take my hand... Oh darlin’ take my hand... And let me make you part of all my young dreams...* sentados en la alfombra, oyendo el disco en la sala de la casa de Lulú” (Parménides, 2007: 168).

El relato ha ofrecido *intertextos musicales* relacionados con estilos diferentes (ranchera, tríos, rocanrol) dándole una versatilidad y dinamismo al mismo. Este es un texto riquísimo en intertextos y exigente en cuanto a la capacidad intertextual del lector. Sin embargo, para apreciar esta literatura no es necesario escuchar los *intertextos musicales*, pero es muy cierto que conocerlos complementa la lectura volviéndola más rica de lo que ya es, porque todo está relacionado: la letra, la música, los artistas, etc. Acerca de este cuento, José Agustín dice: “Hay humor, ironía, irreverencia, violencia, desfachatez, provocación y un manejo maestro de los elementos del relato” (Parménides, 2007: 175). Un cuento con estas características y, además, forrado hábilmente por intertextos que dan dinamismo a la lectura lo vuelve, en mi opinión, el mejor cuento de esta antología.

Al final, el protagonista sin nombre regresa emocionado de su fantasía para continuar con la conclusión de su testimonio. Algunas mujeres entraron a la sala buscando asientos, unos jóvenes trataron de aprovecharse de ellas, otros las defendieron, comenzaron los golpes, ellas huyeron; un instante de silencio y, sin más, comenzaron a arrancar los asientos y a aventarlos, todos corrían, aquello era una locura. La función fue interrumpida, llegaron los granaderos y sacaron a todos del cine.

¹⁰⁷ Silver, Abner y Sid Wayne. “*Lover Doll*” *ídem*.

CONCLUSIONES

Parménides García Saldaña fue uno de los muchos jóvenes que encontró en el rocanrol, y luego en el rock, el elemento necesario para expandir su mente y con éstos avivar su creatividad literaria. Al igual que los poetas de la Generación *Beat*, quienes encontraron en la armonía e improvisación del jazz los elementos necesarios para su literatura, Parménides se dio cuenta que su gusto por el rock no debía estar alejado de su escritura. Tal influencia extraliteraria podía ajustarse perfectamente a su prosa puesto que ésta se asemejaba en mucho a lo que escuchaba, es decir: rebelde, irónica, provocativa, realista, etc., pero también, lúdica, expresiva, melancólica y romántica.

En *El rey criollo* las citas y menciones musicales (rocanrol, rock, rumba, ranchera, etc.) no son simples rellenos, sino, como ha quedado demostrado, su inclusión busca una finalidad estética potenciada por la literatura misma y qué decir del lector, que mediante el intertexto ha tejido toda una red de significaciones de acuerdo con sus asociaciones intertextuales.

Los *intertextos musicales*, citas y menciones de rock, principalmente, revisten todos los cuentos otorgándoles una función dentro del texto adecuándose a la diégesis. Este detalle la vuelve más completa y profunda, puesto que el receptor de la obra relaciona, a través de la lectura, los intertextos con su significación extraliteraria y la corresponde con lo leído; es en ese momento que la lectura queda enriquecida con elementos externos al texto, por ejemplo: en “Stranger in Paradise”, el recurso de forrar el cuento con *intertextos musicales* de corte romántico aumentan el sentimiento de conmiseración hacia el protagonista, si a ello sumamos poder escuchar, de forma real o abstracta, la música propuesta entonces la experiencia resulta por demás interesante; como con el epígrafe de este cuento, “Sittin’ On a Fence”, con su rocanrol sencillo y una letra que expresa una rebeldía contenida que nos deja ver su relación con el personaje central. Lo mismo ocurre con la melancólica canción “Ruby Tuesday” que acompaña al también melancólico relato “La espera” y qué decir de la canción “Mother’s Little

Helper” que con su triste protesta se relaciona semánticamente con la afligida y desesperada protagonista del relato “Un día triste, triste”.

Las variadas funciones del *intertexto musical* engrandecen los cuentos, como en “¡No te adornes, no te adornes!”, que mediante diversos recursos literarios y extraliterarios, se propone una lectura a ritmo de rumba; caso contrario sucede en “En noches como ésta”, que busca ser leído como si fuera una nostálgica balada. Asimismo, el intertexto ambienta y participa en momentos clave del cuento; en “El encuentro”, se plantea abstraerse a momentos intensos de cierta pieza musical, vía la intertextualidad, cuando el o los personajes están en un episodio, también, de auténtico clímax; o en “El rey criollo”, cuyos *intertextos musicales* proponen un escape del relato para llevarnos a un momento romántico del joven protagonista con su novia, cual minificción, pero también los intertextos exponen, mediante la comparación de artistas clásicos frente a modernos (de acuerdo al contexto) la brecha generacional entre jóvenes y adultos. Los ejemplos son variados y, dentro de mi investigación, ha quedado demostrada la función estética que cumplen las citas y menciones musicales dentro de la obra.

Luz Aurora Pimentel dice: “Un texto se propone entonces como un ‘cruce’ de infinidad de líneas intertextuales, como una ‘polifonía’. Saber ‘oír’ esas otras voces, saber interrelacionarlas, de manera significativa, con la ‘voz’ o voces dominantes del texto en cuestión, es saber *leer*” (Pimentel, 2010: 179); he tomado literalmente sus palabras y, no sólo he oído, sino escuchado los intertextos en *El rey criollo* para comprender el porqué de su inserción. El resultado me ha dejado satisfecho.

La intertextualidad me ha mostrado una forma diferente de leer, observar y hasta de sentir el texto. Mediante los intertextos he descubierto que dicha lectura se extiende más allá de lo que el texto ofrece, incluso otras posibles interpretaciones que tales intertextos, en su brevedad, encierran, por ejemplo, ironía, compasión, ritmo, subversión, etc., y que aderezan al texto-base en el cual se soportan. Buscar la intención del intertexto, reconocer su finalidad dentro de la obra, escuchar el diálogo entre texto e intertexto, descubrir sus múltiples

significaciones; es un ejercicio que resulta interesante: alimenta y expande la capacidad lectora. En *El rey criollo* no existe impedimento alguno para apreciar la riqueza del intertexto; ya sea de idioma (en este caso el inglés) y mucho menos de cultura musical puesto que el contexto en el que es leído ayuda a descifrar su intención narrativa; además, hoy en día el conocimiento de otras lenguas, como el inglés, es básico y hasta común en un lector, asimismo la conocimiento musical y si este no es considerable las opciones y herramientas que la actual tecnología ofrece permiten conocer prácticamente toda la música. En la época en que fue editado tampoco era una barrera la lectura de las citas y menciones introducidas en los once cuentos, ya que en aquellos años, sesenta y setenta, la influencia anglosajona y, primordialmente, norteamericana fue inmensa. Pero, la intertextualidad es más que sólo tomar un disco y reproducirlo, va más allá que conocer otro idioma, la intertextualidad es cooperar con el autor de forma subjetiva, abstracta e imaginativa y evitar lo que Luz Aurora Pimentel llamó “incompetencia intertextual” y lograr “generar significaciones en distintos grados de complejidad... a través de esa actividad de descodificación que es la lectura” (Pimentel, 2010: 179).

Es cierto que para disfrutar de la lectura del *Quijote* no es necesario saber de novelas de caballería, tampoco es necesario saber de música para apreciar la literatura de Parménides; lo cierto es que si sabemos un poco de ésta, su apreciación cambia, la experiencia de lectura se eleva y se vuelve más profunda, por ello, ahora sí, por última vez, propongo escuchar los intertextos.

APÉNDICE

A continuación transcribo las letras de las canciones, en orden alfabético por artista, cuyos fragmentos o *intertextos musicales* utilicé para mi investigación. No figuran en este apartado las siguientes canciones: “María” (Ferrante & Teicher) del relato “El encuentro”; “Stranger in Paradise” y “Summertime” (Ray Conniff), de “Stranger in Paradise”, por ser instrumentales y carecer de letra. “El rey criollo”, último cuento de la antología homónima, contiene los intertextos “Cerca del mar” y Gema” (los Dandys); “Ojos Tapatíos” (Jorge Negrete); “All Shock Up”, “Are You Lonesome Tonight”, “Baby I Don’t Care (You’re So Square)”, “Blue Suede Shoes”, “Crawfish”, “Don’t Leave Me Now”, “Fever”, “Hard Headed Woman”, “Hound Dog”, “I Want To Be Free”, “Jailhouse Rock”, “King Creole”, “One Night”, “Treat Me Nice”, “Trouble” y “Young and Beautiful” (Elvis Presley) cuyas letras no integré en este apartado porque Parménides no usa fragmentos de dichas canciones; además, la fuerza de dichos *intertextos musicales* recae enteramente en la sola mención del título de la canción y en la capacidad intertextual del lector para evocar la música.

Por último, aclaro que en este apéndice doy importancia al intérprete respecto del autor, ya que Parménides en sus cuentos propone evocar (vía la intertextualidad) al primero y así generar cierta atmósfera. La clasificación es artista-canción-lugar en el cuento.

- Angélica María. “Ámame”. Del cuento “Stranger in Paradise”.

Ámame pero ámame perdóname si he mentido por ti bésame abrázame compréndeme tú eres todo mi ser Yo sé que es difícil olvidar más me debes perdonar porque tú eres para mí la vida Estréchame, qué extraño es decirte a ti que te amare te suplico me estreches más y tenme así hazme vibrar.
--

- Beatles, los. “I’m Happy Just to Dance with You” (“Soy feliz con sólo bailar contigo”). Del cuento “La espera”.

<p>Before this dance is through I think I'll love you too I'm so happy when you dance with me</p> <p>I don't wanna kiss or hold your hand If it's funny try and understand There is really nothing else I'd rather do 'Cause I'm happy just to dance with you</p> <p>I don't need to hug or hold you tight I just wanna dance with you all night In this world there's nothing I would rather do 'Cause I'm happy just to dance with you</p> <p>Just to dance with you Is everything I need Before this dance is through I think I'll love you too I'm so happy when you dance with me</p> <p>If somebody tries to take my place Let's pretend we just can't see his face In this world there's nothing I would rather do 'Cause I'm happy just to dance with you</p> <p>Just to dance with you [...]</p> <p>If somebody tries to take my place [...]</p>	<p>Antes de que terminé este baile Creo que también te amaré Soy tan feliz cuando bailas conmigo</p> <p>No quiero besar o tomar tu mano Es curioso tratar de entender Realmente, no hay nada más que prefiera hacer Porque soy feliz con sólo bailar contigo</p> <p>No necesito besarte ni abrazarte fuerte Sólo quiero bailar contigo toda la noche En este mundo no hay nada que prefiera hacer Porque soy feliz con sólo bailar contigo</p> <p>Sólo bailar contigo Es todo lo que necesito Antes de que terminé este baile Creo que también te amaré Soy tan feliz cuando bailas conmigo</p> <p>Si alguien intenta tomar mi lugar Pretendemos que no podemos ver su rostro En este mundo no hay nada que prefiera hacer Porque soy feliz por sólo bailar contigo</p> <p>Sólo bailar contigo [...]</p> <p>Si alguien intenta tomar mi lugar [...]</p> <p>La traducción es mía</p>
---	---

- Beatles, los. “Love me Do” (“Ámame”). Del cuento “El encuentro”.

<p>Love, love me do You know I love you I'll always be true So please, love me do Whoa, love me do</p> <p>Love, love me do [...]</p> <p>Someone to love Somebody new Someone to love Someone like you</p> <p>Love, love me do [...]</p>	<p>Amor, ámame Sabes que te amo Siempre te seré fiel Así que, por favor, ámame Oh, ámame</p> <p>Amor, ámame [...]</p> <p>Amar a alguien Alguien nuevo Amar para amar Alguien como tú</p> <p>Amor, ámame [...]</p>
---	---

Love, love me do [...]	Amor, ámame [...]
So please, love me do Whoa, love me do Yeah, love me do Whoa, oh, love me do.	Así que, por favor, ámame Oh, ámame Sí, ámame Oh, ámame
	La traducción es mía.

- Boppers, los. “Colina azul”. Del cuento “Stranger in Paradise”.

Tuve mi amor
 en la colina azul
 y por primera vez vi
 Sus lindos labios en flor
 Colina azul regrésala a mí
 la quiero besar
 la quiero abrazar
 La luna brillo
 yo la estreche
 mas ella no oyó
 y se despidió.

- Daniel Santos. “Virgen de medianoche”. Del cuento “Aquí en la playa”.

Virgen de media noche
 Virgen eso eres tú
 Para adorarte toda
 Rasga tu manto azul

Señora del pecado
 Cuna de mi canción
 Vine arrodillado
 junto a tu corazón

Incienso, de besos te doy
 Escucha oh
 Mi rezo de amor

Virgen de media noche
 Cubre tu desnudez,
 Bajaré las estrellas
 Para alumbrar tus pies.

Incienso, de besos te doy [...]

Virgen de media noche [...]

- Elvis Presley. “Don’t Ask Me Why” (“No me preguntes por qué). Del cuento “El rey criollo”.

<p>I'll go on loving you Don't ask me why Don't know what else to do Don't ask me why</p> <p>How sad my heart would be If you should go Though you're not good for me I want you so</p> <p>It's not the kind Of love I dream about But it's the kind That I can't live without</p> <p>You're all I'm longing for Don't say good-bye I need you more and more Don't ask me why I need you more and more Don't ask me why.</p>	<p>Voy a amarte No me preguntes por qué No sé qué más hacer No me preguntes por qué</p> <p>Qué triste estará mi corazón Si debes irte Aunque no eres lo mejor para mí Así te quiero</p> <p>No es el tipo De amor que sueño Pero es del tipo Que no puedo vivir sin él</p> <p>Eres todo lo que estoy deseando No digas adiós Te necesito más y más No me preguntes por qué Te necesito más y más No me preguntes por qué.</p> <p>La traducción es mía.</p>
--	---

- Elvis Presley. “Lover Doll” (“Muñeca amante”). Del cuento “El rey criollo”.

<p>Lover doll, oh lover doll Lover doll, lover doll You're the cutest lover doll That I ever did ever see Let me tell you lover doll</p> <p>You were meant, just meant for me On the first time that I saw you How I fell for your cuddly charms Lover doll I'm crazy for you Let me rock you in my arms</p> <p>I'm so glad I found you Never thought dollies came full grown I'm gonna tie a ribbon around you Wrap you up and take you home</p> <p>I would never treat you badly Like a cast away broken toy Lover doll I love you madly Let me be your lover boy</p> <p>I'm so glad I found you [...]</p>	<p>Muñeca amante, oh, muñeca amante Muñeca amante, muñeca amante Eres la muñeca amante más linda Que jamás haya visto Déjame decirte, muñeca amante</p> <p>Estás destinada, sólo destinada para mí Oh, desde que te vi por primera vez De tus encantos me enamoré Muñeca amante, estoy loco por ti Deja que te arrulle en mis brazos</p> <p>Soy feliz de haberte encontrado No creí que las muñequitas crecieran Voy a atarte con un lazo Envolverte y llevarte a casa</p> <p>Nunca te trataría mal Como a un juguete roto Muñeca amante, te quiero con locura Déjame ser tu enamorado</p> <p>Soy feliz de haberte encontrado [...]</p>
--	---

<p>I would never treat you badly [...]</p> <p>Lover doll, lover doll Lover doll, lover doll Lover doll, lover doll Let me be your lover boy.</p>	<p>Nunca te trataría mal [...]</p> <p>Muñeca amante, muñeca amante Muñeca amante, muñeca amante Muñeca amante, muñeca amante Déjame ser tu enamorado</p> <p>La traducción es mía.</p>
---	--

- Elvis Presley. “Young Dreams” (“Sueños jóvenes”). Del cuento “El rey criollo”.

<p>Young dreams (Young dreams, young dreams) My heart is filled with young dreams (dreams) And I'm longing to Share them all with you</p> <p>In my eyes, (my eyes, my eyes) Oh can't you see in my eyes (in eyes) That you're the only one who Can make my young dreams come true</p> <p>I have young arms That wanna hold you (hold you) Hold you, oh, so tight I have young lips (lips) That want to kiss you (kiss you) Kiss you morning noon and night Take my hand (my hand my hand) Oh darling take my hand (take hand) And let me make you a part Of all my young dreams of love</p> <p>I have young arms [...] And let me make you a part Of all my young dreams of love A part of all of my young dreams of love (Young dreams of love, young dreams of love)</p>	<p>Sueños jóvenes (sueños jóvenes...) Tengo el corazón rebosante de sueños jóvenes (sueños) Y anhelo tanto Compartirlos todos contigo</p> <p>En mis ojos (mis ojos...) Oh, no puedes ver en mis ojos (en ojos) Que tú eres la única Que puede convertir en realidad mis sueños jóvenes</p> <p>Tengo brazos jóvenes Que quieren abrazarte (abrazarte) Abrazarte, oh, muy fuerte Tengo labios jóvenes (labios) Quieren besarte (besarte) Besarte todo el día y toda la noche Toma mi mano (mi mano...) Oh cariño, toma mi mano (tómala) Y deja que te haga una parte De todos mis sueños jóvenes de amor</p> <p>Tengo brazos jóvenes [...] Y deja que te haga parte De mis sueños jóvenes de amor Una parte de todos mis sueños jóvenes de amor (sueños jóvenes de amor...)</p> <p>La traducción es mía</p>
---	---

- Enrique Guzmán. “100 kilos de barro”. Del cuento “Aquí en la playa”.

<p>Con sólo barro lo formó en su creación perfecta con sus dos manos modeló le dio la forma correcta</p>

y así fue que la creación llegó a su culminación
 ha creado a un hombre y de compañera una mujer ,oh, oh, oh una mujer.

Con sólo barro los formó, oh, el gran maestro
 de perfección su obra plasmó volvió su amor en nuestro
 de noche agradeceré y de día también lo haré
 fue grandioso que con sólo barro los formó ,oh ,oh, oh.

Aquel barro la vida ,el alma ,el amor les dio
 un mundo entero le construyó
 no hay temor que pasará
 sé que él por mi vendrá
 y así fue que la creación llegó a su culminación
 ha creado a un hombre y de compañera una mujer, oh ,oh, oh una mujer
 déjenme decirles, decirles que pasó ha creado una mujer, oh, oh, oh.

- Everly Brothers, los. “Bye Bye Love” (“Adiós adiós amor”). Del cuento “Bye bye Love”.

<p>Bye bye, love. Bye bye, happiness. Hello, loneliness. I think I'm a-gonna cry.</p> <p>Bye bye, love. Bye bye, sweet caress. Hello, emptiness. I feel like I could die. Bye bye, my love, goodbye.</p> <p>There goes my baby With-a someone new. She sure looks happy. I sure am blue. She was my baby 'Til he stepped in. Goodbye to romance That might have been.</p> <p>Bye bye, love [...].</p> <p>Bye bye, love. Bye bye, sweet caress [...]</p> <p>I'm a-through with romance. I'm a-through with love. I'm through with-a countin' The stars above And here's reason That I'm so free: My lovin' baby Is a-through with me.</p>	<p>Adiós, adiós, amor. Adiós, adiós, felicidad. Hola, soledad. Creo que voy a llorar.</p> <p>Adiós, adiós, amor. Adiós, adiós, dulce caricia. Hola, vacío. Siento que podría morir. Adiós, adiós, mi amor, adiós.</p> <p>Ahí va mi chica Con una nueva persona. Se le ve muy feliz. Y yo estoy muy triste. Era mi nena Hasta que él llegó Adiós al romance Que pudo ser.</p> <p>Adiós, adiós, amor [...]</p> <p>Adiós, adiós, amor. Adiós, adiós, dulce caricia [...]</p> <p>He terminado con el romance. No volveré a amar. No volveré a contar Las estrellas del cielo Y aquí está la razón Por la que soy tan libre Mi chica adorada Ha terminado conmigo</p>
--	--

<p>Bye bye, love [...]</p> <p>Bye bye, love. Bye bye, sweet caress Hello, emptiness. I feel like I could di-ie. Bye bye, my love, goodbye. Bye bye, my love, goodbye. Bye bye, my love, goodbye.</p>	<p>Adiós, adiós, amor [...]</p> <p>Adiós, adiós, amor. Adiós, adiós, dulce caricia. Hola, vacío. Siento que podría morir. Adiós, adiós, mi amor, adiós. Adiós, adiós, mi amor, adiós. Adiós, adiós, mi amor, adiós.</p> <p>La traducción es mía.</p>
--	--

- Hermanos Rigual, los. "Cuando calienta el sol". Del cuento "Aquí en la playa".

Amor estoy sólo aquí en la playa,
es el sol quien me acompaña
y me quema, y me quema.

Cuando calienta el sol aquí en la playa
siento tu cuerpo vibrar cerca de mí.
Es tu palpitar, es tu pelo, es tu cara,
son tus besos me estremezco.

Cuando calienta el sol

Cuando calienta el sol aquí en la playa [...]

Cuando calienta el sol.

- Hooligans, los. "Despeinada". Del cuento "Good bye Belinda".

Despeinada jajá jajá jajá
Despeinada jajá jajá jajá
Despeinada jajá jajá jajá
Despeinada jajá jajá jajá

Tú tienes una carita deliciosa
y tienes una figura celestial
tú tienes una sonrisa contagiosa
pero tu pelo es un desastre universal

jajá jajá jajá
jajá jajá jajá
jajá jajá jajá

Tú tienes una carita deliciosa [...]

Se para de puntas como un puerco espín
parece la estatua de san Peluquín

y tres peluqueros te alcanzan a ti
con peines de acero y sierra sin fin.

Tú tienes unos ojitos soñadores
pero tu pelo ay qué cosa tan fatal

jajá jajá jajá
jajá jajá jajá
jajá jajá jajá

Se para de puntas como un puerco espín [...]

Tú tienes unos ojitos soñadores...

jajá jajá jajá ...

Despeinada jajá jajá jajá...

- Javier Solís. "Sombras nada más". Del cuento "Aquí en la playa".

Quisiera abrir lentamente mis venas
Mi sangre toda verterla a tus pies
para poderte demostrar que más no puedo amar
y entonces... Morir después.

Y sin embargo tus ojos azules,
¡azul que tienen el cielo y el mar!
viven cerrados para mí sin ver que estoy aquí
¡Perdido en mi soledad!

¡Sombras, nada más,
acariciando mis manos!
¡Sombras, nada más,
en el temblor de mi voz!
Pude ser feliz
y estoy en vida muriendo
y entre lágrimas viviendo
el pasaje más horrendos
de este drama sin final...

¡Sombras, nada más,
entre tu vida y mi vida...
Sombras, nada más,
entre tu amor y mi amor!

Qué breve fue
tu presencia en mi hastío,
qué tibias fueron
tus manos y tu voz.
Como luciérnaga llegó tu luz y disipó las sombras
de mi rincón...

Y me quedé como un duende, temblando
sin el azul de tus ojos de mar,

que se han cerrado para mí
sin ver que estoy aquí
¡Perdido en mi soledad!

Sombras nada más,
acariciando, mis manos [...]
Pude ser feliz
Y estoy en vida muriendo [...]

Sombras, nada más,
Entre tu vida y mi vida [...]

- Joan Baez. “Fare Thee Well” (“Que te vaya bien”). Del cuento ““En noches como ésta”.

<p>Oh fare thee well, I must be gone And leave you for a while Wherever I go, I will return If I gotten thousand miles If I go, if I go, If I go ten thousand miles</p> <p>Oh, ten thousand miles it is so far To leave me here alone Well, I may lie, lament and cry And you'll, you'll not hear my mourn, And you'll, no you'll, and you'll not hear my mourn</p> <p>Oh, the crow that is so black, my love Will change his color white If ever I should prove false to thee The day, day will turn to night Yes, the day, oh the day, yes the day will turn to night</p> <p>Oh, the rivers never will run dry For the rocks melt with the sun I'll never prove false to the boy I love Till all, all these things be done Till all, till all, till all these things be done.</p>	<p>Oh, que te vaya bien, debo desaparecer Y dejarte por un tiempo Donde quiera que vaya, regresaré Si voy a miles de millas Si voy, si voy, Si me voy diez mil millas</p> <p>Oh, diez mil millas están tan lejos Para dejarme aquí sola Bien, podría mentir, lamentarme y llorar Y tú, tú no escucharás mi llanto Y tú, tú no, y tú no escucharás mi llanto</p> <p>Oh, el cuervo que es tan negro, mi amor Cambiará su color a blanco Si alguna vez te engañara El día, el día se convertirá en noche Si, el día, oh el día, si el día se convertirá en noche</p> <p>Oh, los ríos nunca correrán secos Por las rocas fundidas con el sol Nunca voy a engañar al chico que quiero Hasta que todas, todas estas cosas sean hechas Hasta que todas, hasta que todas, hasta que todas estas cosas sean hechas.</p> <p>La traducción es mía.</p>
---	---

- Lobo y Melón. “Amalia Batista”. Del cuento “¡No te adornes, no te adornes!”.

Amalia Batista Amalia Bayombe
qué tiene esa negra que amarra a los hombres

Ella no me amarra a mí porque no me da la gana
pero le tiro le tiro la palangana le doy con el guapachá

Amalia Batista [...]

Yo no soy como Julián ni tampoco como Andrés
la nicha a mí no me amarra porque yo tengo mi hachee

Amalia Batista [...]

Piedra de Piedra ha de ser la cama de piedra la cabecera
la mujer que a mí me quiera me ha de querer de ha de veras

Amalia Batista [...]

Guapachá ajá [6 veces]

Amalia Batista [...]

Ay mamá Inés que bien se ve
todos los niche los niche los niche que están tomando café

Amalia Batista [...]

Cualamá cualamá cualamá cun chévere camina como chévere mató a su padre
Amalia Amalia Batista, Amalia amarra a los hombres

Amalia Batista [...]

Que es aquello que verdea en medio de la sabana,
yo creí que era zacate y era la maldita iguana.

Amalia Batista Amalia Bayombe
Qué tiene esa negra que amarra a los hombres [2 veces].

- Locos del Ritmo, los. “Chica alborotada”. Del cuento “Good bye Belinda”.

Es mi chica alborotada
Es un poquito alocada
Y si acaso tú la buscas
Te dirá que tú le gustas
Es mi chica alborotada
Y nunca cambiará

Si las miras caminar
Te pones a temblar
Falda a las rodillas
¡Hay que pantorrillas!
Si la llevas a bailar

Baila a todo dar
Baila rock n' roll
Te baila a ti también

Es mi chica alborotada
Es un poquito alocada
Es mi chica alborotada
Y así hemos de seguir

Mira nena, esta seria
Mira no seas, tan coqueta
Es mi chica alborotada
Y así hemos de seguir.

- Locos del Ritmo, los. "Yo no soy rebelde". Del cuento "El rey criollo".

Yo no soy un rebelde sin causa, ni tampoco un desenfrenado,
yo lo único que quiero es bailar rocanrol,
y que me dejen vacilar sin ton ni son,
Mirarnos locos y formemos en el clan una sesión, y
las chamacas que andan viendo, y que nos den un buen jalón,
y con discos de rebeldes habrá un gran vacilón,

Que se suelten las melenas, vengan abajo los copetes,
ay que se quiten las corbatas, que se pongan las chamarras,
las guitarras, las rodillas sin parar
Que navajas italianas, pantalones sean vaqueros,
que nos tiemblen nuestras piernas sin cesar,

Yo no soy un rebelde sin causa, ni tampoco un desenfrenado,
yo lo único que quiero es bailar rocanrol,
y que me dejen vacilar sin ton ni son,
ay que me dejen vacilar sin ton ni son...

- Platters, los. "Smoke Gets in Your Eyes" ("El humo entra en tus ojos").
Del cuento "Bye bye Love".

They asked me how I knew
My true love was true
Oh, I of course replied
Something here inside cannot be denied

They said someday you'll find
All who love are blind
Oh, when your heart's on fire
You must realize
Smoke gets in your eyes

So I chaffed them and I gaily laughed
To think they could doubt my love

Me preguntaron cómo sabía
Si mi verdadero amor era de verdad
Yo por supuesto contesté
Algo aquí dentro no podría ser negado

Dijeron algún día descubrirás
Todos los que aman están ciegos
Oh, cuando tu corazón está ardiendo
Debes darte cuenta que
El humo entra en tus ojos

Entonces me desquité de ellos y me reí
alegramente

<p>Yet today my love has flown away I am without my love</p> <p>Now laughing friends deride Tears I cannot hide Oh, so I smile and say When a lovely flame dies Smoke gets in your eyes Smoke gets in your eyes</p>	<p>Al pensar que ellos podían dudar de mi amor Aún hoy mi amor ha volado lejos Estoy sin mi amor</p> <p>Ahora mis amigos se ríen y burlan De lágrimas que no puedo ocultar Oh, entonces yo sonrío y digo Cuando una llama encantadora muere El humo entra a tus ojos El humo entra en tus ojos</p> <p>La traducción es mía.</p>
---	---

- Ray Conniff. “Too Young” (“Demasiado joven”). Del cuento “Stranger in Paradise”.

<p>They try to tell us we're too young Too young to really be in love They say that love's a word A word we've only heard But can't begin to know the meaning of</p> <p>And yet we're not too young to know This love will last though years may go And then some day they may recall We were not too young at all</p> <p>And yet we're not too young to know This love will last though years may go And then some day they may recall We were not too young at all</p>	<p>Intentan decirnos que somos muy jóvenes Demasiado jóvenes para estar enamorados de verdad Dicen que amor es una palabra Una palabra que sólo hemos escuchado Pero que no hemos comenzado a comprender su significado.</p> <p>Aun así no somos demasiado jóvenes para saber Que este amor durará cuando los años pasen Y entonces quizá ellos recordarán un día Que no éramos muy jóvenes en realidad</p> <p>Aun así no somos demasiado jóvenes para saber Que este amor durará cuando los años pasen Y entonces quizá ellos recordarán un día Que no éramos muy jóvenes en realidad.</p> <p>La traducción es mía.</p>
--	--

- Righteous Brothers, los. “You’ve Lost That Lovin’ Feelin’” (“Has perdido ese sentimiento de amor”). Del cuento “El encuentro”.

<p>You never close your eyes any more When I kiss your lips And there's no tenderness like before In your fingertips You're trying hard not to show it [baby] But baby, baby I know it</p> <p>You've lost that loving feeling</p>	<p>Jamás cierras los ojos Cuando beso tus labios Y no hay ternura como antes En las yemas de tus dedos Te esfuerzas mucho para no mostrarlo [nena] Pero nena, nena ya lo sé</p> <p>Has perdido ese sentimiento de amor</p>
---	--

<p>Oh, that loving feeling You've lost that loving feeling Now it's gone, gone, gone Whoa-oh</p> <p>Now there's no tenderness In your eyes when I reach for you And girl you're starting to criticize Little things I do It makes me just feel like crying [baby] 'Cause baby, something beautiful's dying</p> <p>You've lost that loving feeling [...]</p> <p>Baby baby I get down on my knees for you If you would only love me like you used to do We had a love A love a love you don't find every day So don't, don't, don't let it slip away</p> <p>Bring back that loving feeling Oh, that loving feeling Bring back that loving feeling Now it's gone, gone, gone And I can't go on, no, no, no No, oh, oh...</p>	<p>Oh, ese sentimiento de amor Has perdido ese sentimiento de amor Ahora se ha ido, ido, ido Oh</p> <p>Ahora no hay ternura En tus ojos cuando llego por ti Y, niña, ahora comienzas a criticar Las pequeñas cosas que hago Me dan ganas de llorar [nena] Porque, nena, algo en ti está muriendo</p> <p>Has perdido ese sentimiento de amor [...]</p> <p>Nena, nena me arrodillo por ti Si tan sólo me amarás como solías hacerlo Teníamos un amor Un amor que no se encuentra todos los días Así que no, no, no lo dejes ir (caer)</p> <p>Trae de vuelta ese sentimiento de amor Oh, ese sentimiento de amor Trae de vuelta ese sentimiento de amor Ahora se ha ido, ido, ido Y no puedo seguir, no, no, no No, oh, oh...</p> <p>La traducción es mía.</p>
---	---

- Rolling Stones, los. “Complicated” (“Complicada”). Epígrafe del cuento “Una actitud sincera”.

<p>She looks so simple in her way does the same thing everyday but she's dedicated to having her own way she's very complicated</p> <p>Women seem to fill her mind and many men in so short time but she's underrated she treats me oh so kind she's very complicated</p> <p>We talk together and discuss what is really best for us she's sophisticated my head's fit to bust cause she's so complicated</p> <p>She knows just how to please her man Softer than a baby lamb</p>	<p>Se ve tan sencilla en su manera de ser. Hace lo mismo todos los días. Pero ella está decidida a tener lo que quiere. Ella es muy complicada.</p> <p>Las mujeres parecen llenar su cabeza. Y muchos hombres en muy poco tiempo. Pero ella no es bien apreciada. Me trata, oh muy bien. Ella es muy complicada.</p> <p>Hablamos juntos y discutimos que es verdaderamente lo mejor para nosotros. Ella es sofisticada. Mi cabeza está por estallar. Ella es muy complicada.</p> <p>Ella sabe cómo satisfacer a su hombre. Ella es más mansa que un corderito.</p>
---	--

<p>but she's educated doesn't give a damn she's very complicated</p> <p>she looks so simple in her way does the same thing everyday but she's dedicated to having her own way she's very complicated.</p>	<p>Pero ella es educada y no le importa nada. Ella es muy complicada.</p> <p>Trad. Parménides García Saldaña.</p>
---	---

- Rolling Stones, los. "Everybody Needs Somebody to Love" ("Todo el mundo necesita amar a alguien"). Del cuento "La espera".

<p>I'm so glad to be here tonight and I'm so glad to be home. And I believe I've got a message for every woman and every man here tonight that ever needed somebody to love. Someone to stay with them all the time, when they're up and when they're down. You know, sometimes you get what you want, and then you go and lose what you have. And I believe every woman and every man here tonight listen to my song and it save the whole world. Listen to me.</p> <p>Everybody wants somebody Everybody wants somebody to love Someone to love Someone to kiss Sometime to miss, now Someone to squeeze Someone to please And I need you you you I need you you you [3 veces]</p> <p>Oh, sometimes I feel like I feel a little sad inside My baby mistreats me And I kinda get a little little mad I need you you you To see me through, babe When the sun go down Ain't nobody else around That's when I need you baby That's when I say I love you That's when I say I love you Let me hear you say yeah [4 veces]</p> <p>I need you you you you Somebody to see me through, baby</p>	<p>Estoy muy contento de estar aquí esta noche y estoy muy contento de estar en casa. Y creo que tengo un mensaje para todas las mujeres y todos los hombres que están aquí esta noche que siempre han necesitado amar a alguien. Alguien con quien estar siempre, para lo bueno y para lo malo. Sabes, a veces consigues lo que quieres, pero entonces has de perder lo que tienes. Y creo que todas las mujeres y todos los hombres aquí esta noche escuchan mi canción. Para salvar al mundo. Escúchenme.</p> <p>Todo el mundo quiere a alguien Todo el mundo quiere amar a alguien Alguien para amar Alguien para besar A veces para extrañar Alguien para estrujar Alguien para complacer Yo te necesito a ti a ti, a ti [3 veces]</p> <p>Oh, a veces tengo ganas... Me siento un poco triste dentro Mi chica me maltrata Y me vuelve un poco, un poco loco Te necesito a ti, a ti, a ti Para mirar a través de mí, nena Cuando el sol se pone Y no tengo a nadie cerca Es cuando te necesito, nena Es cuando digo que te amo Es cuando digo que te amo Déjame oírte decir sí [4 veces]</p> <p>Te necesito, a ti, a ti, a ti A alguien para seguir adelante, nena</p>
--	--

<p>I need you you you [3 veces]</p> <p>When the sun goes down Ain't nobody else around That's when I'm all by myself That's when I need your lovin' darlin' That's when I need you so bad You're the one I really need bad</p> <p>I need you To see me through baby In the morning time too When the sun goes down Ain't nobody else around I need your lovin' so bad</p> <p>Everybody needs somebody to love I'm not afraid to be by myself but I just need to be somebody to love</p> <p>All the time [4 veces] All the time, babe I said all the time, babe I said all the time, babe I need you I need your lovin' so bad Let me hear you say yeah Let me hear you say yeah Let me hear you say yeah, yeah, yeah Let me hear you say yeah Uh, huh, huh, huh Uh huh, huh huh huh Yeah, I need you baby so bad bad bad, bad bad, bad bad bad bad</p> <p>I need you I need you you you I need your lovin' babe I need your lovin' darlin' Everybody needs somebody [3 veces]</p>	<p>Te necesito, a ti, a ti [3 veces]</p> <p>Cuando el sol se pone Y no tengo a nadie cerca Es cuando estoy completamente sólo Cariño, es cuando necesito tu amor Es cuando te necesito desesperadamente Eres lo único que necesito desesperadamente</p> <p>Te necesito Para salir adelante, nena Por la mañana también Y cuando el sol se pone No hay nadie cerca Necesito tu amor desesperadamente</p> <p>Y todo el mundo necesita amar a alguien No tengo miedo de estar solo Sólo que necesito amar a alguien</p> <p>Siempre, siempre Siempre, siempre He dicho siempre, nena Dije Siempre, nena Dije siempre, nena Te necesito Necesito tu amor desesperadamente Déjame oírte decir sí Déjame oírte decir sí Déjame oírte decir sí, sí, sí Déjame oírte decir sí Uh, huh, huh, huh Uh huh, huh huh huh Necesito tu amor desesperadamente...</p> <p>Te necesito Te necesito, a ti, a ti Te necesito, a ti, a ti Necesito tu amor, nena Necesito tu amor, cariño Todo el mundo necesita a alguien [3 veces]</p> <p>La traducción es mía.</p>
---	--

- Rolling Stones, los. “Have You Seen Your Mother Baby, Standing in the Shadow?” (“Has visto a tu madre, nena, parada en la sombra”). Epígrafe del cuento “¡No te adornes, no te adornes!”.*

<p>Have you seen your mother, baby, standing in the shadow? Have you had another, baby, standing in the shadow? I'm glad I opened your eyes The havenots would have tried to freeze you in ice</p> <p>Have you seen your brother, baby, standing in the shadow? I was just passing the time I'm all alone, won't you give all your sympathy to mine?</p> <p>Tell me a story about how you adore me Live in the shadow, see through the shadow, how we Live through the shadow, tear at shadow, how we Hate in the shadow, and love in your shadowy life</p> <p>Have you seen your lover, baby, standing in the shadow? Has he had another, baby, standing in the shadow? Baby, where have you been all your life? Talking about all the people who would try anything twice</p> <p>Have you seen your mother, baby, standing in the shadow? You take your choice at this time The brave old world or the slide to the depths of decline.</p>	<p>¿Has visto a tu madre, nena, parada en la sombra? ¿Has tenido otra nena, parada en la sombra? Estoy contento de haberte abierto los ojos. Los jodidos iban a tratar de congelarte en hielo. ¿Has visto a tu hermano, nena, parado en la sombra? ¿Has tenido otro nene, parada (sic) en la sombra? Yo sólo estaba perdiendo el tiempo. Estoy completamente solo, ¿no vas a dar toda tu simpatía a la mía? Dime una historia de cómo me adoras, cómo vivimos en la sombra, cómo vemos a través de la sombra, cómo vislumbramos a través de la sombra, cómo lloramos a la sombra, cómo odiamos en la sombra y amas en tu vida sombría. ¿Has visto a tu amante, nena, parado en la sombra? ¿Has tenido otro, nena, parado en la sombra? ¿Dónde has estado toda tu vida? Hablando sobre toda la gente que trataría cualquier cosa dos veces. ¿Has visto a tu madre, nena, parada en la sombra? ¿Has tenido otra nena, parada en la sombra? Tú escoges todo esta vez: El viejo bravo mundo o la lenta caída a los abismos de la decadencia.</p> <p>Trad. Parménides García Saldaña</p>
---	--

- Rolling Stones, los. “Heart of Stone” (“Corazón de piedra”). Epígrafe del cuento “Bye bye love”.

<p>There have been so many girls that I've known I've made so many cry and still I wonder why Here comes the little girl</p>	<p>He conocido a muchas niñas. A muchas he hecho llorar. Aún no sé por qué.</p>
--	---

* Esta canción, a pesar de que no la trabajé dentro de mi investigación, decidí anexarla por ser epígrafe de un cuento.

<p>I see her walking down the street She's all by herself I try and knock her off her feet But she'll never break, never break, never break, never break This heart of stone. Oh, no, no this heart of stone</p> <p>What's different about her? I don't really know. No matter how I try I just can't make her cry But she'll never break, never break, never break, never break This heart of stone. Oh, no, no, no this heart of stone</p> <p>Don't keep on looking that same old way If you try acting sad, you'll make me glad Better listen little girl You go on walking down the street I ain't got no love, I ain't the kind to meet 'Cause you'll never break, never break, never break, never break This heart of stone. Oh no, no you'll never break This heart of stone, darlin'. No, no, this heart of stone You'll never break it, darlin'. You won't break This heart of stone. Oh, no, no, no You better go, you better go home.</p>	<p>Ahí viene la chamaquita. La veo caminando calle abajo. La chamaquita viene sola. Tratando de impresionar. Pero ella nunca romperá, nunca romperá, nunca romperá, nunca romperá este corazón de piedra. Oh, no, no, no. Este corazón de piedra. ¿Qué es diferente en ella? De verdad que no sé. No importa como trate. Nomás no puedo hacerla llorar. Pero ella nunca romperá, nuca romperá, nunca romperá, nunca romperá este corazón de piedra. Oh, no, no, no. Este corazón de piedra. No sigas comportándote así. Si tratas de actuar triste sólo me haces feliz. Mejor escucha chamaquita. Sigue caminando calle abajo. No tengo amor. No soy el que debes conocer. Pero tú nunca romperás este corazón de piedra. Oh, no, no, no. Mejor vete. Mejor vete a tu casa. Nunca romperás este corazón de piedra.</p> <p>Trad. Parménides García Saldaña</p>
--	---

- Rolling Stones, los. “Honky Tonk Woman” (“Mujer del talón”). Epígrafe del cuento “Aquí en la playa”.

<p>I met a gin soaked, bar-room queen in Memphis, She tried to take me upstairs for a ride. She had to heave me right across her shoulder Cause I just can't seem to drink you off my mind.</p> <p>It's the honky tonk women Gimme, gimme, gimme the honky tonk blues.</p> <p>I laid a divorcee in New York City, I had to put up some kind of a fight. The lady then she covered me with roses, She blew my nose and then she blew my mind.</p> <p>It's the honky tonk women</p>	<p>Conocí una reina en un tugurio toreadero de Memphis. Ella trató de llevarme al cuarto para jinetearme. Tuvo que arrastrarme sobre sus hombros Porque yo estaba borracho pero no perdido.</p> <p>Es una mujer del talón. Dame, dame, dame el blues del talón.</p> <p>Más tarde hice lo mismo en New York. Tuve que zafarme de una especie de pleito. Y la dama me cubrió con rosas. Me sonó la nariz y me alivianó la mente.</p> <p>Es una mujer del talón.</p>
--	---

Gimme, gimme, gimme the honky tonk blues. [Yeah!] It's the honky tonk women [...] [Yeah!] It's the honky tonk women [...]	Dame, dame, dame el blues del talón. Dame, dame, dame el blues del talón. Trad. Parménides García Saldaña
---	---

- Rolling Stones, los. "I'm Alright" ("Estoy bien"). Del cuento "La espera".

I wanna tell you something baby That you don't know, no you don't know I'm gonna tell your heart, better listen to me Cuz it's alright, yeah it alright It's alright it's alright it's alright it's alright it's alright darling It's alright it's alright It's alright all night long All night long all night long all night long It's alright it's alright all day to Yeah it's alright it's alright it's alright all day tooo I feel alright I feel alright I feel alright I feel alright I feel alright Do you feel it do you? Do you feel it do you? Do you? Do you? Do you? Do you feel it baby do you feel it? C'mon C'mon yeah C'mon c'mon c'mon c'mon baby C'mon c'mon c'mon c'mon baby C'mon c'mon c'mon c'mon baby C'mon c'mon c'mon c'mon darling	Quiero decirte algo nena Que no sabes, no, no sabes Le hablare a tu corazón, mejor escúchame Porque está bien, sí está bien Está bien, está bien, está bien, está bien, está bien cariño Está bien, está bien Está todo bien en la noche Toda la noche, toda la noche, toda la noche Está bien, está todo bien en el día Si está bien, está bien, está todo bien en el día Me siento bien, me siento bien Me siento bien, me siento bien Me siento bien ¿Puedes sentirlo? ¿Puedes sentirlo? ¿Puedes? ¿Puedes? ¿Puedes? ¿Puedes sentirlo nena? Ven Ven, sí Ven ven ven ven nena Ven ven ven ven nena Ven ven ven ven nena Ven ven ven ven cariño La traducción es mía.
--	--

- Rolling Stones, los. "Mother's Little Helper" ("La pequeña ayuda de mamá"). Epígrafe del cuento "Un día triste, triste".

What a drag it is getting old "Kids are different today" I hear ev'ry mother say Mother needs something today to calm her down And though she's not really ill There's a little yellow pill She goes running for the shelter of a mother's	Qué mala onda es envejecer "Los muchachos son diferentes hoy", escucho decir a todas las madres. Madre necesita hoy algo para calmarla. Y aunque no está verdaderamente enferma hay una pildorita amarilla. Ella corre por la ayuda de un pequeño aliviane de mamá.
---	--

<p>little helper And it helps her on her way, gets her through her busy day</p> <p>"Things are different today" I hear ev'ry mother say Cooking fresh food for a husband's just a drag So she buys an instant cake and she burns her frozen steak And goes running for the shelter of a mother's little helper And two helps her on her way, get her through her busy day</p> <p>Doctor please some more of these Outside the door, she took four more What a drag it is getting old</p> <p>"Men just aren't the same today" I hear ev'ry mother say They just don't appreciate that you get tired They're so hard to satisfy. You can tranquilize your mind So go running for the shelter of a mother's little helper And four help you through the night, help to minimize your plight</p> <p>Doctor please some more of these Outside the door, she took four more What a drag it is getting old</p> <p>"Life's just much too hard today" I hear ev'ry mother say The pursuit of happiness just seems a bore And if you take more of those, you will get an overdose No more running to the shelter of a mother's little helper They just helped you on your way through your busy dying day.</p>	<p>Y la ayuda a su modo. La aliviana en su atareado día. La apoyan a través de su atareado día. Doctor, por favor, algunas más de éstas. Afuera de la puerta, ella tomó cuatro más. Qué mala onda es envejecer. "Los hombres ya no son los mismos hoy", escucho decir a todas las madres. Ellos no toman en cuenta que una se cansa. Son muy difíciles de satisfacer. Tú puedes tranquilizar tu mente. Corre hacia la ayuda de un pequeño aliviane de mamá. Y cuatro te ayudarán a través de la noche a reducir tu problema. Doctor, por favor, alguna más de éstas. Afuera de la puerta ella tomó cuatro más. Qué mala onda es envejecer. "La vida es demasiado dura ahora", escucho decir a todas las madres. La búsqueda de la felicidad sólo parece aburrimiento. Y si tú tomas más de ésas te sobrepasarás de dosis. No más correr por la ayuda de un pequeño aliviane de mamá. Sólo te ayudan a tu modo. A través de tu ocupado y agonizante día.</p> <p>Trad. Parménides García Saldaña</p>
--	--

- Rolling Stones, los. "Ruby Tuesday". Epígrafe del cuento "La espera".

<p>She would never say where she came from Yesterday don't matter if it's gone While the sun is bright or In the darkest night No one knows She comes and go Goodbye Ruby Tuesday, who could hang a name on you?</p>	<p>Ella nunca dirá de donde vino. El ayer no importa si se fue. Mientras el sol brilla o en la noche más oscura. Nadie sabe, ella viene y se va.</p> <p>Adiós, Ruby Tuesday. Quién podrá grabar un nombre en ti,</p>
--	--

<p>When you change with ev'ry new day Still I'm gonna miss you</p> <p>Don't question why she needs to be so free She'll tell you it's the only way to be She just can't be chained to a Life where nothing's gained and nothing's lost at such a cost Goodbye Ruby Tuesday, who could hang a name on you? When you change...</p> <p>"There's no time to lose" I heard her say Catch your dreams before they slip away Dying all the time Lose your dreams and you will lose your mind Ain't life unkind? Goodbye Ruby Tuesday, who could hang a name on you? When you change...</p>	<p>Cuando cambias con cada nuevo día. Aún voy a extrañarte.</p> <p>No preguntes por qué ella necesita ser tan libre. Ella te dirá que es la única manera de ser. Ella nada más no puede ser encadenada. A una vida donde nada se gana y nada se pierde. A tal costo. Adiós, Ruby Tuesday. Quién pudiera grabar un nombre en ti, Cuando cambias con cada nuevo día. Aún voy a extrañarte. No hay tiempo que perder, Escucho que dice. Cobra tus sueños antes que desaparezcan. Agonizando todo el tiempo. Pierde tus sueños y perderás tu mente. ¿No es la vida sin valor? Adiós, Ruby Tuesday. Quién pudiera grabar un nombre en ti, Cuando cambias con cada nuevo día. Aún voy a extrañarte.</p> <p>Trad. Parménides García Saldaña.</p>
---	---

- Rolling Stones, los. "She Smiled Sweetly" ("Ella sonría dulcemente").
Epígrafe del cuento "En noches como ésta".

<p>Why do my thoughts loom so large on me? They seem to stay, for day after day And won't disappear, I've tried every way</p> <p>But she smiled sweetly She smiled sweetly She smiled sweetly And says don't worry Oh, no no no</p> <p>Where does she hide it inside of her? That keeps her peace most every day And won't disappear, my hair's turning grey</p> <p>But she smiled sweetly She smiled sweetly She smiled sweetly And says don't worry Oh, no no no</p> <p>"There's nothing in why or when There's no use trying, you're here Begging again, and ov'r again"</p>	<p>¿Por qué mis pensamientos me apesadumbran tanto? Parecen permanecer día tras día. Y no desaparecerán, he intentado todo. Pero ella sonría dulcemente, ella sonríe dulcemente y dice, "No te preocupes. Oh, no, no, no."</p> <p>¿Dónde lo esconde dentro de aquí? Que mantiene su paz, casi todos los días. Y no desaparecerá, ¡mi cabello se está volviendo gris!</p> <p>Pero ella sonríe dulcemente, ella sonría dulcemente y dice, "No te preocupes. Oh, no, no, no."</p> <p>No hay nada en por qué o cuándo. No tiene caso tratar. Tú estás aquí. Rogando otra vez. Y otra vez.</p>
---	---

<p>That's what she said so softly I understood for once in my life And feeling good most all of the time</p> <p>But she smiled sweetly She smiled sweetly She smiled sweetly And said don't worry Oh, no no no Oh, no no no Oh, no no no.</p>	<p>Eso fue lo que dijo muy suavemente. Entiendo por primera vez en mi vida. Y sintiéndome bien casi todo el tiempo.</p> <p>Pero ella sonríe dulcemente, ella sonríe dulcemente, Y dice, "No te preocupes. Oh, no, no, no. Oh, no, no, no. Oh, no, no, no. Oh, no, no, no. Oh, no, no, no.</p> <p>Trad. Parménides García Saldaña</p>
---	--

- Rolling Stones, los. "Sittin' On a Fence" ("Sentado sobre una cerca").
Epígrafe del cuento "Stranger in Paradise".

<p>Since I was young I've been very hard to please And I don't know wrong from right But there is one thing I could never understand Some of the sick things that a girl does to a man, so</p> <p>I'm just sittin' on a fence You can say I got no sense Trying to make up my mind Really is too horrifying So I'm sittin on a fence</p> <p>All of my friends at school grew up and settled down And they mortgaged up their lives One things not said too much, but I think it's true They just get married cause there's nothing else to do, so</p> <p>I'm just sittin' on a fence You can say i got no sense Trying to make up my mind Really is too horrifying So I'm sittin on a fence</p> <p>I'm just sittin' on a fence You can say I got no sense Trying to make up my mind Really is too horrifying So I'm sittin on a fence</p> <p>The day can come when you get old and sick and tired of life You just never realize Maybe the choice you made wasn't really right But you go out and you don't come back at</p>	<p>Desde que fui joven he sido difícil agradar, y no sé distinguir el mal del bien. Pero hay una cosa que nunca podré entender, alguna de las cosas enfermas que una mujer le hace a un hombre. Así es que sólo estoy sentado sobre una cerca. Puedes decir que estoy loco. Tratando de arreglar mi mente. Verdaderamente es muy difícil una venda. Sólo estoy sentado sobre una cerca. Todos mis amigos de la escuela crecieron y se establecieron. Hipotecaron sus vidas. Y una cosa no se ha dicho mucho. Pero pienso que es verdad. Ellos sólo se casaron porque no hay otra cosa que hacer. Así es que sólo estoy sentado sobre una cerca. Puedes decir que estoy loco. Tratando de arreglar mi mente. Verdaderamente es muy difícil una venda. Sólo estoy sentado sobre una cerca. Puede llegar el día cuando esté viejo y enfermo y cansado de la vida. Nunca comprenderás. Tal vez la elección que hiciste no fue buena verdaderamente Pero sales fuera y no regresas en la noche. Así es que yo estoy sentado sobre una cerca.</p> <p>Trad. Parménides García Saldaña</p>
--	--

<p>night, so</p> <p>I'm just sittin' on a fence You can say I got no sense Trying to make up my mind Really is too horrifying So I'm sittin on a fence.</p>	
---	--

- Rolling Stones, los. “The Last Time” (“La última vez”). Epígrafe del cuento “El rey criollo”.

<p>Well, I told you once and I told you twice, But ya never listen to my advice You don't try very hard to please me, With what you know it should be easy</p> <p>Well, this could be the last time This could be the last time Maybe the last time, I don't know. Oh no. Oh no</p> <p>Well, I'm sorry girl but I can't stay Feelin' like I do today It's too much pain and too much sorrow, Guess I'll feel same tomorrow</p> <p>Well, this could be the last time [...]</p> <p>Well, told you once and I told you twice, That someone have to pay the price But here's a chance to change your mind, Cuz I'll be gone a long, long time</p> <p>Well, this could be the last time This could be the last time Maybe the last time I don't know. Oh no. Oh no.</p>	<p>Te lo dije una y otra vez que mejor escucharas mis consejos. No tratas para nada de satisfacerme. Con lo que tú sabes sería fácil.</p> <p>Bien, ésta podría ser la última vez. Tal vez la última vez. No sé, oh, no, oh, no.</p> <p>No estoy afligido pero no puedo quedarme. Sintiéndome como hoy quedándome aquí es demasiada pena. Pienso que así me sentiré mañana.</p> <p>Te lo dije una y otra vez. Alguien tendrá que pagar el precio. Aquí está la oportunidad de que cambies de pensar. Me iré por mucho tiempo.</p> <p>Bien, ésta podría ser la última vez. Ésta podría ser la última vez. Tal vez la última vez. No sé. Oh, no, no. La última vez. Tal vez la última vez. Oh, no, no, no, no te vayas.</p> <p>Trad. Parménides García Saldaña</p>
---	--

- Rolling Stones, los. “Under My Thumb” (“Bajo mi pulgar”). Epígrafe del cuento “Good bye Belinda”.*

<p>Under my thumb The girl who once had me down</p>	<p>Dominada la niña que alguna vez me tuvo abajo.</p>
--	--

* Un epígrafe más que no utilicé en mi tesis.

<p>Under my thumb The girl who once pushed me around</p> <p>It's down to me The difference in the clothes she wears Down to me, the change has come, She's under my thumb</p> <p>Ain't it the truth babe</p> <p>Under my thumb The squirming dog who's just had her day Under my thumb A girl who has just changed her ways</p> <p>It's down to me, yes it is The way she does just what she's told Down to me, the change has come She's under my thumb Ah, ah, say it's alright</p> <p>Under my thumb A siamese cat of a girl Under my thumb She's the sweetest, hmmm, pet in the world</p> <p>It's down to me The way she talks when she's spoken to Down to me, the change has come, She's under my thumb Ah, take it easy babe Yeah</p> <p>It's down to me, oh yeah The way she talks when she's spoken to Down to me, the change has come, She's under my thumb Yeah, it feels alright</p> <p>Under my thumb Her eyes are just kept to herself Under my thumb, well I I can still look at someone else</p> <p>It's down to me, oh that's what I said The way she talks when she's spoken to Down to me, the change has come, She's under my thumb Say, it's alright</p> <p>Say it's all... Say it's all...</p> <p>Take it easy babe</p>	<p>Dominada está la muchacha que una vez me dominó.</p> <p>Está abajo de mí. La diferencia es las ropas que ella usa. Está abajo de mí. El cambio ha llegado. Ella está dominada.</p> <p>Dominada está la perra sumisa que apenas tuvo su día. Dominada está la muchacha que acaba de cambiar sus modales.</p> <p>Está abajo de mí. La forma como hace lo que se le ha dicho. Está abajo de mí. El cambio ha llegado. Ella está dominada.</p> <p>Dominado está el gato siamés de una chava. Dominada ella es la gatita más dulce del mundo.</p> <p>Ella está abajo de mí. La forma como hace lo que se le ha dicho. Ella está abajo de mí. El cambio ha venido. Ella está dominada.</p> <p>Dominada, sus ojos ya no ven a otros. Dominada, bueno, yo puedo mirar a otra.</p> <p>Ella está abajo de mí. La manera como contesta cuando se le ha hablado. Ella está abajo de mí. El cambio ha llegado. Ella está dominada.</p> <p>Trad. Parménides García Saldaña</p>
---	---

Take it easy babe Feels alright Take it, take it easy babe.	
---	--

- Rolling Stones, los. "19th Nervous Breakdown" ("Decimonoveno colapso nervioso"). Epígrafe del cuento "El encuentro".*

<p>You're the kind of person you meet at certain dismal, dull affairs Center of a crowd, talking much too loud, running up and down the stairs Well, it seems to me that you have seen too much in too few years And though you've tried you just can't hide your eyes are edged with tears</p> <p>You better stop, look around Here it comes, here it comes, here it comes, here it comes Here comes your nineteenth nervous breakdown</p> <p>When you were a child you were a treated kind But you were never brought up right You were always spoiled with a thousand toys but still you cried all night Your mother who neglected you owes a million dollars tax And your father's still perfecting ways of making ceiling wax</p> <p>You better stop, look around Here it comes, here it comes, here it comes, here it comes Here comes your nineteenth nervous breakdown Oh, who's to blame, that girl's just insane Well, nothing I do don't seem to work It only seems to make the matters worse. Oh, please</p> <p>You were still in school when you had that fool who really messed your mind And after that you turned your back on treating people kind On our first trip I tried so hard to rearrange your mind But after a while I realized you were</p>	<p>Eres el tipo de persona que uno encuentra en ciertos rolaqueos deprimentes y vacíos Centro de mucha gente, hablando muy fuerte, corriendo arriba y abajo por la escalera. Bueno, me parece que has visto demasiado en muy pocos años. Y aunque has tratado no puedes ocultar que tus ojos están bordeados de lágrimas.</p> <p>Quando eras niña te trataron bien. Pero nunca fuiste bien educada. Fuiste echada a perder con miles de juguetes, pero todavía llorabas toda la noche. To madre que no te tomó en cuenta, debe un millón de dólares de impuesto. Y tu padre todavía está perfeccionando modos de fabricar techos de cera.</p> <p>Estabas aún en la escuela cuando tenías al imbécil ese que verdaderamente hizo bolas tu mente. Y después de eso ya no trataste bien a la gente. En nuestro primer viaje traté muy duro de reparar tu mente. Pero después de un tiempo me di cuenta que tú</p>
--	--

* Último epígrafe que no manejé en mi análisis.

<p>disarranging mine</p> <p>You better stop, look around Here it comes, here it comes, here it comes, here it comes Here comes your nineteenth nervous breakdown Oh, who's to blame, that girl's just insane Well, nothing I do don't seem to work It only seems to make the matters worse. Oh, please</p> <p>When you were a child you were treated kind But you were never brought up right [...]</p> <p>You better stop, look around Here it comes, here comes your nineteenth nervous breakdown.</p>	<p>descomponías la mía.</p> <p>Debes parar, mirar alrededor. Aquí viene, aquí viene tu decimonoveno colapso nervioso. Oh, quién tiene la culpa, esa chava está solamente loca.</p> <p>Nada de lo que haga parece resultar. Parece hacer peor las cosas. Por favor. Aquí viene...</p> <p>Trad. Parménides García Saldaña</p>
--	---

- Teen Tops, los. “La plaga”. Del cuento “Good bye Belinda”.

<p>Ahí viene La Plaga me gusta bailar ahí viene La Plaga me gusta bailar y cuando está rocanroleando es la reina del lugar</p> <p>Mis jefes me dijeron ya no bailes rock and roll si te vemos con La Plaga tu domingo se acabó</p> <p>Ahí viene La Plaga [...]</p> <p>Vamos con el cura pues ya me quiero casar no es que seas muy bonita sino que sabes bailar</p> <p>Ahí viene la plaga [...]</p>

- Tony Benet. “Stranger in Paradise” (“Extraño en el paraíso”). Del cuento “Stranger in Paradise”.

Take my hand	Toma mi mano
--------------	--------------

<p>I'm a stranger in paradise All lost in a wonderland A stranger in paradise If I stand starry-eyed That's the danger in paradise For mortals who stand beside an angel like you.</p> <p>I saw your face and I ascended Out of the commonplace into the rare Somewhere in space I hang suspended Until I know there's a chance that you care</p> <p>Won't you answer this fervent prayer Of a stranger in paradise Don't send me in dark despair From all that I hunger for But open your angel's arms To this stranger in paradise And tell him that he need be A stranger no more.</p>	<p>Soy un extraño en el paraíso Completamente perdido en un mundo maravilloso Un extraño en el paraíso Si me quedo mirando asombrado Ese es el peligro en el paraíso Para los mortales que se encuentran junto a un ángel como tú.</p> <p>Miré tu rostro mientras ascendía Fuera de los lugares comunes hasta los raros En algún lugar del espacio estaba suspendido Hasta que supe que hay posibilidad de que te importe.</p> <p>¿Responderás a esta ferviente plegaria de un extraño en el paraíso? No me envíes a la obscura desesperación Por toda mi hambre de amor Pero abre tus brazos de ángel A este extraño en el paraíso Y dile que no necesita Ser un extraño nunca más.</p> <p>La traducción es mía.</p>
--	---

- Sonora Matancera, la. “Burundanga”. Del cuento “¡No te adornes, no te adornes!”.

<p>Songo le dio a Borondongo Borondongo le dio a Bernabé Bernabé le pegó a Muchilanga le echó a Burundanga les hinchan los pies Monina</p> <p>Songo le dio a Borondongo Borondongo le dio a Bernabé Bernabé le pegó a Muchilanga le echó a Burundanga se les hinchan los pies Abambelé practica el amor defiende al humano porque entre hermanos se vive mejor Abambelé practica el amor defiende al humano porque entre hermanos se vive mejor Y nos sigue con</p> <p>Songo le dio a Borondongo [...]</p> <p>¿Por qué fue que songo le dio a Borondongo? Porque Borondongo le dio a Bernabé ¿Por qué Borondongo le dio a Bernabé? Porque Bernabé le pegó a Muchilanga</p>

¿Por qué Bernabé le pegó a Muchilanga?
Porque Muchilanga le echó a Burundanga
¿Por qué Muchilanga le echó a Burundanga?

Eh, que lío.

- Sonora Matancera, la. “Las muchachas”. Del cuento “¡No te adornes, no te adornes!”.

Me dicen que la cubana tiene fuego en la cintura
bailando nadie le gana cuando repica una rumba
cuentan que la colombiana tiene la boca chiquita
y dicen que la peruana tiene la cara bonita
yo sé bien que en Buenos Aires todos los pollos son buenos
que no hay nada comparable con un pollito chileno no no

Pero cuando veo una habanera
toda la sangre se me alborota
y si yo veo una santiaguera
entonces sí que boto la pelota.

Me dicen que la cubana tiene fuego en la cintura [...]

Pero cuando veo una habanera [...]

Como pinareña y la vinareña compay
no hay, no hay, no hay
la camagüeyana y la santiaguera compay
no hay, no hay, no hay
y la habanera y la matancera compay
no hay, no hay, no hay

No hay no hay no hay
Puertorriqueñas, nicaragüenses,
salvadoreñas, costarricenses,
venezolanas y colombianas,
con la peruana que bailan más
las argentinas y las brasileñas,
con la uruguaya y la panameña,
dominicanas y las haitianas,
con todas ellas quiero bailar.

Por eso te digo mi compay
no hay, no hay, no hay
ay la pinareña y la vinareña compay
no hay, no hay, no hay
y la santiaguera y la matancera compay
no hay, no hay, no hay.

- Sonora Matancera, la. “Ven Bernabé”. Del cuento “Aquí en la playa”.

Bernabé, ven pa' el barranco
Bernabé, ven pa' el barranco.

Por culpa de ti Bernabé
pero la fiesta ya se echó a perder
tú no quieres bailar, ni quieres gozar
ni dejas que los negros bailen al son.

Acuérdate bien Bernabé
la fiesta de casa 'e Manuel
te fuiste a pelear, no quisiste bailar
y toda la gente se fue del bongó, ¡oye!

Acuérdate bien Bernabé
tú no bailas la bembé
[Bernabé, ven pa' el barranco]
Bernabé, Bernabé,
Vente acá al barranco a gozar.
[Bernabé, ven pa' el barranco]

Canto a la raza, raza de bronce
raza jarocho, que el sol quemó
a los que sufren, a los que lloran
a los que esperan, les canto yo.

Alma de jarocho que nació morena,
calle que se mueve con vaivén, deja marcas
tarde perfumada con besos de arena
tarde que se quejan, paisajes de nácar.

Boca donde gime la queja doliente
de toda una raza llena de amarguras
alma de jarocho que nació valiente
para sufrir toda desventura.

- Vianey Valdez. “Muévanse todos”. Del cuento “Good bye Belinda”.

Muévanse todos [muévanse todos], al bailar [al bailar],
muévanse todos, [muévanse todos], que pronto habrán de gozar [que
pronto habrán de gozar],
al ritmo de este compás [al ritmo de este compás],
acaban de cantar [acaban de cantar],
viendo bailar lo aprenderán, [viendo bailar lo aprenderán],
esto ya va a empezar [esto ya va a empezar],

Muévanse todos [muévanse todos], al bailar [al bailar],
c'mon, c'mon, c'mon baby [c'mon Baby], que yo ya quiero gozar [que
yo ya quiero gozar],
que no lo quieres bailar [que no lo quieres bailar],
me vas a despreciar [me vas a despreciar],
voy a ponerme a llorar, [voy a ponerme a llorar],
voy a ponerme a llorar [voy a ponerme a llorar]

Muévanse todos [muévanse todos],
muévanse todos [muévanse todos], al bailar [al bailar],
que ya me voy a desmayar [que ya me voy a desmayar],
c'mon, c'mon, c'mon baby [c'mon Baby],
muévanse todos [muévanse todos],
ay chiqui, chiqui, chiqui, chi [al bailar],
U, u, u, u, [muévanse todos] [al bailar],
muévanse todos [muévanse todos], al bailar [al bailar],
ay chiqui, chiqui, chiqui, chi [muévanse todos].

BIBLIOGRAFÍA

Abad, Luis Ángel. *Rock contracultura*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.

Aguilar Mora, Jorge. *La generación perdida*. México: Universidad Autónoma Metropolitana. 1991.

Agustín, José. *De perfil*. Random House Mondadori, 2007a.

_____. *El hotel de los corazones solitarios*. México: Nueva Imagen, 1999.

_____. *El rock de la cárcel*. México: Planeta, 2005.

_____. Epílogo. *El rey criollo* por Parménides García Saldaña. México: Planeta, 2007.

_____. *La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*. México: Random House Mondadori, 2007.

_____. *La tumba*. México: Random House Mondadori, 2010.

_____. *Tragicomedia mexicana 1. La vida en México de 1940 a 1970*. México: Planeta, 1994.

- Anaya, José Vicente. *Los poetas que cayeron del cielo: la Generación Beat comentada y en su propia voz*. Mexicali. B.C.: Instituto de Cultura de Baja California, 1998.
- Bajtín, Mijaíl Mijailovich. "La palabra en Dostoievski". *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bubnova. México: F.C.E. 1986.
- Barnatán, Marcos Ricardo. *Antología de la Generación Beat*. Selección, traducción y notas. México: Letras vivas, 2003.
- Bartra, Roger. *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano*. México: Grijalbo, 1996.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2003.
- Camarero, Jesús. *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona: Anthropos, 2008.
- Cook, Bruce. *La generación beat*. Barcelona: Barral, 1974.
- Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Alianza Editorial: Madrid, 2004.
- García Saldaña, Parménides. "Los hoyos funkis". *Crines. Otras lecturas de rock*. Comp. Carlos Chimal. México: Era, 1994.
- _____. *El rey criollo*. México: Joaquín Mortíz, 2007.
- _____. *En la ruta de la onda*. México: Diógenes, 1974.
- _____. *Mediodía*. México: Joaquín Mortíz, 1975a.
- _____. *Pasto verde*. México: Diógenes, 1975.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Cecilia Fernández Prieto. Madrid: Taurus. 1989.

- Ginsberg, Allen. "Aullido". *Poesía Beat*. Comp. y trad. Elvio Gandolfo. Argentina: Colihue, 2004.
- Glantz, Margo. *Esguince de cintura*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Dirección General de Publicaciones, 1994.
- Gunia, Inke. ¿"Cuál es la onda"? *La literatura de la contracultura juvenil en el México de los años sesenta y setenta*. Madrid: Iberoamericana, 1994.
- Hector, James. *La guía musical de The Rolling Stones*. México: Tomo, 2002.
- Jones, Dylan. *Jim Morrison. The Doors. Dark Star*. España: La Máscara, 1991.
- Kerouac, Jack. *En el camino*. Trad. Martín Lendínez. Barcelona: Bruguera, 1981.
- Kristeva, Julia. "La palabra, el diálogo y la novela". *Semiótica*. Trad. José Martín Arancibia. Madrid: Fundamentos. 1978.
- Martínez Fernández, José Enrique. *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*. Madrid: Cátedra. 2001.
- Mendoza Fillola, Antonio. *El intertexto lector. El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con el lector*. España: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001.
- Monsiváis, Carlos. *Amor perdido*. México: Era, 1986.
- Montes García, Enrique. *Parménides: rey criollo, rey de la onda*. México: Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Xochimilco, 2001.
- Moreno, Ramón. *Diccionario de los Beatles*. Valencia: La Máscara, 1998.
- Muniesa, Mariano. *The Rolling Stones*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Navarro, Desiderio. "Intertextualité: treinta años después". *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Comp. y trad. La Habana: UNEAC, Casa de las Américas. Embajada de Francia en Cuba, 1997.

Palacios, Julia. *Hay buen rocanrol esta noche. Primeros años del rock en México*. México, Trilce, 2006.

Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: UNAM. Siglo xxi Editores, 2010.

Plett, Heinrich. "Intertextualidades". *Criterios. Teoría de la literatura y de las artes, estética, culturología*. Comp. y trad. Desiderio Navarro. Cuba: UNEAC. Casa de las Américas. Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, 1993, p. 67-68.

Poniatowska, Elena. *¡Ay vida, no me mereces!* México: Joaquín Mortíz, 1985.

Riffaterre, Michael. "El intertexto desconocido" en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: UNEAC, Casa de las Américas. Comp. y trad. Desiderio Navarro. Embajada de Francia en Cuba, 1997.

_____. "La silepsis intertextual". *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Comp. y trad. Desiderio Navarro. La Habana: UNEAC, Casa de las Américas. Embajada de Francia en Cuba, 1997.

Sainz, Gustavo. *Gazapo*. México: Random House Mondadori, 2007.

Teichmann, Reinhard. *De la onda en adelante: conversaciones con 21 novelistas mexicanos*. México. Posada, 1987.

Zavala Alvarado, Lauro. *Como estudiar el cuento. Teoría, historia, análisis, enseñanza*. México: Trillas, 2009.

_____. *Manual de análisis narrativo. Literario, cinematografía, intertextual*. México: Trillas, 2007.

FUENTES ELECTRÓNICAS

Ángeles, Rosa Carmen. "Una de Parménides García Saldaña". 2008. <http://pastoverde08.wordpress.com/una-de-parmenides-garcia-saldana/> 14 ago. 2011.

Cueto, Juan. "La larga noche del Nembutal". 1982. *El país*. Online. 14 ago. 2011.

Fontanot, Quetzalcoatl. "Pasto verde: cuarenta años de irreverencia". 2008. *La Jornada Semanal*. Online. 14 ago. 2011.

Inclán, Francisco. "Reeditan Pasto verde, de Parménides García Saldaña" 2008. <http://menosquecero.blogspot.com/2008/10/reeditan-pasto-verde-de-parmnides-garca.html>. 14 ago. 2011.

Pacheco Colín, Ricardo. "Parménides escribió el Laberinto de la soledad de los onderos". 2004. *La crónica de hoy*. Online. 14 ago. 2011.

DISCOGRAFÍA

Baez, Joan. *Joan Baez*. Disco Compacto. Vanguard, 1960.

Beatles, los. *A Hards Day's Night*. Disco Compacto. Parlophone, 1964.

_____. *Please Please Me*. Disco Compacto. Parlophone, 1963.

Bennett, Tony. *The Essential Tony Bennett*. Disco Compacto. Columbia Records, 2002.

Boppers, Los. *Sesión de rock con Los Boppers*. Disco Compacto. Discos Peerles, 1961.

Conniff, Ray. *Alone Again (Naturally)*. Disco Compacto. Columbia, 1995.

_____. *Say it with Music (A Touch of Latin)*. Disco Compacto. Columbia CK 8282, 1991.

Dandys, Los. *Lo mejor de lo mejor*. Disco Compacto. Sony BMG Latin, 2001.

Everly Brothers, los. *The Very Best of the Everly Brothers*. Disco Compacto Warner Bros, 1964.

Ferrante y Teicher. *All-Time Greatest Hits*. Disco Compacto. Avant-Garde/Varese Sarabande Records, 2005.

Guzmán, Enrique. *Recupera tus clásicos: Enrique Guzmán vol. 2*. Disco Compacto, Columbia, 2010.

Hermanos Rigual, Los. *Grandes éxitos de Hermanos Rigual*. Disco Compacto, International Music, 1999.

Hooligans, Los. *La gran colección 60 aniversario*. Disco Compacto. CBS, 2007.

Lobo y Melón. *15 súper éxitos de Lobo y Melón*. México, 1993.

Locos del Ritmo, Los. *Rock & Roll. Locos del Ritmo*. Disco Compacto. Orfeon, 1991.

María, Angélica. *Ámame*. Disco Compacto, Musart. México, 1963.

Negrete, Jorge. *Jorge Negrete. Tesoros de colección. Disco Compacto. 100 Años de Música*. Com, México, 2006.

Platters, los. *20 Greatest Hits The Platters*. Prism Leisure Corporation, 2008.

Presley, Elvis. *ELVIS. 30 #1 HITS*. Disco Compacto. RCA, BMG México, 2002.

_____. *Elvis is Back*. Disco Compacto. RCA Victor, 1960.

_____. *Jailhouse Rock (EP)*. Disco Compacto. RCA Records, 1957.

_____. *King Creole*. Disco Compacto. RCA Victor, 1958.

Righteous Brothers, los. *You've Lost That Lovin' Feelin'*. Disco Compacto. Philes, 1964.

Rolling Stones, los. *Aftermath*. Disco Compacto. Decca Records, 1966.

_____. *Between the Buttons*. Disco Compacto. Decca Records, 1967a.

- _____. *Flowers*. Disco Compacto, Decca Records, 1967.
- _____. *Out of Our Heads*. Disco Compacto. Decca Records, 1965a.
- _____. *The Rolling Stones II*. Disco Compacto. Decca records, 1965.
- _____. *Through The Past Darkly (Big Hits Vol. 2)*. Disco Compacto. Decca Records, 1969.
- Santos, Daniel. *20 grandes éxitos*. Disco Compacto. Teca Music, 1970.
- Solís, Javier. *Recupera tus clásicos: Javier Solís vol. 1*. Disco Compacto. Columbia, 2010.
- Sonora Matancera, La. *Lo esencial de La Sonora Matancera*. Disco Compacto. Sony Music, 2011.
- _____. *Sonora Matancera y sus cantantes 65 aniversario*. Disco Compacto. Codigo Music LLC, 1990.
- Sonora Matancera, la. *Una historia de éxitos*. Disco Compacto. Sony Music, 2001.
- Teen Tops, Los. *Los grandes ídolos. Teen tops. Enrique Guzmán*. Disco Compacto. Orfeon, 2002.
- Valdez, Vianey. *16 éxitos Vianey Valdez*. Mp3. <http://www.clasicosdelamusica.com> 14 ago. 2011.

FILMOGRAFÍA

- Blackboard Jungle*. Dir. Richard Brooks. Intérpretes: Glenn Ford, Anne Francis, Louis Calhern, Sidney Poitier. Metro-Goldwyn-Mayer. 1955.
- Jailhouse Rock*. Dir. Richard Thorpe. Intérpretes: Elvis Presley, Judy Tyler. Metro-Goldwyn-Mayer. 1957.

King Creole. Dir. Michael Curtiz. Intérpretes: Elvis Presley, Carolyn Jones, Walter Matthau. Paramount. 1958.

Rebel Without a Cause. Dir. Nicholas Ray. Intérpretes: James Dean, Natalie Wood, Sal Mineo. Warner Bros. 1955.

The Wild One. Dir. László Benedek. Intérpretes: Marlon Brando, Mary Murphy, Lee Marvin. Columbia Pictures. 1953.