



GÖTEBORGS UNIVERSITET
Institutionen för språk och litteraturer
Spanska

Ecos de los años sesenta

La intertextualidad en “Cual es la onda” de José Agustín

Sandra Nélide Goncalves Vattuone

Kandidatuppsats
VT 2011

Handledare:
Andrea Castro

Título: Ecos de los años sesenta. La intertextualidad en "Cual es la onda" de José Agustín.
Autor: Sandra Nélide Goncalves Vattuone

Abstract

The objective of this study is to examine how intertextuality is presented in "Cual es la onda" by José Agustín (1967), published in the anthology *Inventando un sueño* in 1968. And in particular, what is the role played by the dialogue/distance between this work, *Rayuela* by Julio Cortazar and *Tres tristes tigres* by Guillermo Cabrera Infante, in order to be able to show the world of the young generations of the 60's and 70's. The analysis has got a structural approach and with the comparative method as a guide, the first step of the analysis is to examine the context in which the novel was written, Then we move on with the analysis of the story, paying special interest to the presence in the text of explicit or implicit references to the above mentioned novels, relying on some of the concepts of intertextuality and studies on the historical, social and literary context of the time. The result of our study revealed that through the dialogue/distance between "Cual es la onda" and other literary and extra-literary discourses, one can see the reflection of the dynamic, albeit not transgressive, world of the young generations of the 60's and the 70's.

Keywords: epígrafe, inversión paródica, Onda

Índice

1. Introducción.....	4
1.1 El objeto de la investigación.....	4
1.2 El objetivo de la investigación.....	4
1.3 Método.....	5
1.4 Relevancia del estudio.....	5
1.5 Estado de la cuestión.....	6
2. La intertextualidad.....	7
2.1 Los epígrafes.....	12
2.2 La parodia.....	13
3. El contexto y la obra.....	14
3.1 El contexto social e histórico.....	15
3.1 El contexto literario.....	16
4. Análisis.....	18
4.1 Los elementos paratextuales en “Cual es la onda”.....	18
4.2 La parodia en “Cual es la onda”.....	21
4.2.1 El diálogo con <i>Tres tristes tigres</i>	22
4.2.2 El diálogo con <i>Rayuela</i>	25
5. Conclusión.....	29
6. Bibliografía.....	31
7. Anexo.....	34
7.1 Presentación del autor	34
7.2 José Agustín y la <i>Onda</i>	34
7.3 Resumen de “Cual es la onda”.....	35

1. Introducción

La década del sesenta fue una época de cambio social en México. Los jóvenes se revelaron contra las convenciones de la sociedad imperante y buscaron nuevas alternativas. En este marco surge un grupo de escritores jóvenes que rompe con la tradición literaria y comienza a tratar el tema de la juventud mexicana en la literatura desde el punto de vista de los propios jóvenes. De entre estos escritores podemos destacar a José Agustín cuya producción literaria no se caracteriza solo por la introducción de esta nueva temática, sino también por la experimentación lingüística, el realismo y el uso de la parodia y de referencias intertextuales, que vinculan sus cuentos y novelas con otras obras literarias y extraliterarias.

1.1 Objeto de la investigación

Como objeto de nuestra investigación hemos elegido el cuento “Cual es la onda” (1968) de José Agustín. El mismo fue publicado por primera vez en *Inventando un sueño* en 1968 y antologado posteriormente en varias ocasiones. Este cuento, al que Margo Glantz (1976: 89) ha asociado con la *Onda*, se caracteriza sobre todo por haber roto con la tradición literaria de la época (Menton, 1986: 272). El uso de un diseño tipográfico original, la acentuación de los juegos lingüísticos y la falta de solemnidad de su tono contribuyen a dar forma a esta “sinfonía caótica”, como la llama Seymour Menton (1986: 272), que muestra el carácter rebelde de la juventud de los años 60 y 70 que rechaza los valores tradicionales de la sociedad mexicana.

1.2 Objetivo de la investigación

El objetivo de nuestro trabajo es analizar qué rol juega la *intertextualidad* en “Cual es la onda”. Nos interesa sobre todo investigar cuál es la relación que se establece entre esta obra, *Rayuela* de Julio Cortázar y *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante, a los cuales hace referencia tanto en forma explícita como implícita. Encontramos ejemplos de este último tipo de referencias en Oliveira, el nombre del personaje del cuento, que también es el nombre del personaje de *Rayuela*; y en la mención de “Smith-Corona” (Agustín, 1968: 261) que está relacionado con Vivian Corona Smith uno de los personajes de *Tres tristes tigres*.

Además nos interesa observar cómo el texto, por un lado, dialoga con estas obras y por otro, trata de distanciarse de ellas para poder mostrar el mundo dinámico de la juventud de las

décadas del 60 y 70. Nuestro análisis se basa en la siguiente pregunta: ¿Cuál es el papel que desempeña el diálogo/distanciamiento entre “Cual es la onda” y las obras de Cortázar y Cabrera Infante?

1.3 Método

De entre los varios métodos de análisis de textos escritos, hemos elegido el *método estructural* y el *método comparativo*. Si bien usaremos solo algunos de sus pasos, nos valdremos del primero para analizar las obras, ya que el mismo permite hacer un análisis profundo de las mismas; y del segundo para compararlas, es decir para ver en qué se asemejan y en qué se diferencian.

Como mencionamos anteriormente, usaremos los métodos de análisis de textos solo como una guía. Nuestro punto de partida será el análisis estructural de “Cual es la onda”. Comenzaremos analizando el contexto en que se escribió este cuento, como sugiere Hellspong (2005: 61), ya que consideramos que si bien no es nuestra intención realizar un estudio de la contracultura², conocer los factores sociales, históricos y literarios con los que el texto establece un diálogo nos serán de utilidad a lo largo de nuestra investigación. Posteriormente realizaremos un análisis del texto, observando si se encuentran alusiones explícitas y/o escondidas a otros textos (Hellspong, 2005: 62).

Asimismo analizaremos el texto y los temas de *Rayuela* y *Tres tristes tigres* para poder luego realizar el análisis comparativo de estas tres obras. Este análisis y el estructural tienen los mismos pasos de investigación, por lo tanto se compararán los diferentes elementos del texto analizado anteriormente para poder observar cómo se relaciona el cuento de Agustín con las otras dos obras. Luego de haber realizado la comparación discutiremos el resultado.

1.4 Relevancia del estudio

Tanto la elección del objeto, como la del objetivo de nuestra investigación no ha sido una tarea muy difícil ya que fue el cuento que elegimos para la realización de un trabajo sobre *transdiscursividad* en la narrativa breve latinoamericana en un curso anterior. Las limitaciones de ese trabajo provocaron nuestro interés por una investigación más profunda sobre el tema.

Si bien hay bastante material escrito sobre la obra de José Agustín, la mayor parte de

2 Según el DRAE, se llama *contracultura* al “Movimiento social surgido en los Estados Unidos de América en la década de 1960, especialmente entre los jóvenes, que rechaza los valores sociales y modos de vida establecidos”. Fecha de ingreso: 11 de mayo de 2011.

éste se refiere a *La tumba* (1964), su primera novela. A pesar de esto, hemos podido encontrar también algunos estudios sobre “Cual es la onda”, aunque muchos de ellos analizan el aspecto transcultural del cuento o el lenguaje utilizado, existen algunos interesados por la *intertextualidad* en el mismo. Sin embargo, éstos se centran más en la búsqueda de sus *relaciones intertextuales* con diferentes libros, canciones, músicos, escritores, sin profundizar demasiado en la función que éstas juegan en el cuento. Entre estos podemos mencionar a Seymour Menton (1986: 271) que dice que Agustín se ha inspirado en las obras de Cortázar y Cabrera Infante al escribir este cuento, Inke Gunia (1994: 216) que habla de referencias, en parte paródicas, a éstas, Charlotte Lange³ que en *Modos de Parodia* (2008) hace un análisis de la parodia en *La tumba* y en “Cual es la onda” o Margo Glantz (1976: 89-90) que considera que el texto del cuento está construido a partir de variaciones. Por esta razón consideramos que este trabajo podría aportar un enfoque diferente sobre la *intertextualidad* en “Cual es la onda” ya que estaría dedicado a estudiar de manera más profunda el rol que juegan los vínculos intertextuales en el texto.

1.5 Estado de la cuestión

La literatura crítica y los ensayos existentes sobre José Agustín y su obra son numerosos, sin embargo no nos ha sido fácil encontrar aquellos cuyo campo de estudio estuvieran relacionados con el objeto y el objetivo de nuestra investigación.

Para el análisis la *intertextualidad* nos valdremos sobre todo de *Palimpsestos* (1989) y *Paratexts* (1997) de Gérard Genette, *Intertextos* (2003) de Antonio Mendoza Fillola y *Theory of Parody* (2000) de Linda Hutcheon, que nos ayudarán a analizar las relaciones intertextuales y paródicas entre este cuento, *Rayuela* y *Tres tistres tigres*. Mientras que para el estudio del contexto social, política y literario del cuento, nos servimos principalmente de la obra de Inke Gunia llamada “¿Cuál es la onda?”. *La literatura de la contracultura juvenil en el México de los años 60 y 70* (1994); y de los ensayos de Margo Glantz, “Onda y escritura: Jóvenes de 20 a 33 años” (2006) y “La onda diez años después: ¿epitafio o revalorización?”(1976), que nos ayudarán a ampliar nuestros conocimientos sobre la situación histórica, social y cultural de México en las décadas del 60 y 70 y su influencia en la obra de José Agustín.

Con respecto al segundo ensayo de Glantz (1976: 89-91), el cual inicia con un breve análisis de “Cual es la onda”, nos gustaría mencionar que la crítica continua afirmando que

3 No hemos podido acceder al texto completo.

este texto está escrito con ritmo de rock. Algo que consideramos difícil de confirmar luego del breve análisis que hace del cuento, sin realizar una comparación entre el ritmo del cuento y el ritmo del rock. Su análisis gira sobre todo en torno del lenguaje del mismo, incluyendo los epígrafes, considerados como variaciones de otros textos y sobre todo, como una indicación de ritmo y no por su significado en el plano intertextual, el cual consideramos necesario para poder analizar en forma más profunda la función que tiene la *intertextualidad* en “Cual es la onda”, como veremos en el análisis del mismo. Es por eso que nos resulta pertinente hacer una revisión de estos epígrafes para poder comprobar si su función va más allá de lo señalado por Glantz.

2. La intertextualidad

Para poder hablar de la *intertextualidad* consideramos necesario abordar el tema desde la perspectiva de Kristeva, Riffaterre y Genette, que han hecho estudios significativos sobre esta noción, desarrollada por Bajtín y luego bautizada con ese nombre por Kristeva (Beristáin, 1996: 28). Creemos que las diferentes posturas de estos tres teóricos nos proporcionarán un campo teórico lo suficientemente amplio para poder analizar la función que cumplen las diferentes relaciones intertextuales en “Cual es la onda”, donde las estructuras discursivas con las cuales se relaciona el cuento, no provienen en su totalidad de otros textos literarios.

Ahora bien, como hemos mencionado anteriormente es Julia Kristeva quien introduce el término de *intertextualidad* (Navarro, 1997:vi). Según Kristeva este concepto es:

un descubrimiento que Bajtín es el primero en introducir en la teoría literaria: todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como doble (Navarro,1997: vi).

Esta autora señala que un texto es “*solo el eslabón de una larga cadena de textos que le precedieron, a los que debe su existencia, y que a la vez será origen de los que le van a suceder*” (Guerrero Ruiz, 2003: 186), en otras palabras, que un texto se inserta dentro de un conjunto de textos. Asimismo Kristeva considera que la *intertextualidad*:

designa esa transposición de uno (o de varios) sistema(s) de signos a otro; pero, puesto que ese término ha sido entendido a menudo en el sentido banal de “crítica de las fuentes” de un texto, preferimos el de transposición, que tiene la ventaja de precisar que el paso de un sistema significante a otro exige una nueva articulación de lo tético —de la posicionalidad enunciativa y denotativa (Navarro,1997: vi).

En otras palabras, un texto literario puede no solo absorber y transformar otro texto literario, sino también diferentes discursos y enunciados. Consideramos que la definición que ofrece Kristeva de la *intertextualidad* es en parte útil para analizar obras como “Cual es la onda” en donde se observan relaciones intertextuales entre el texto literario y otras artes, como por ejemplo, la música y el teatro, cuyas estructuras discursivas son retomadas y transformadas en texto literario para poder ser incorporadas dentro de este cuento.

Sin embargo el concepto introducido por esta autora es considerado impreciso y vago por Tasende-Grobowski (1994: 20), crítica que compartimos, ya que no delimita el “campo extratextual” que debe tenerse en cuenta, ni dice de manera clara cómo se aplica este concepto en la práctica. Para Kristeva un sistema de signos puede ser tanto una novela como una foto, una pintura, una escultura, un partido de fútbol, etc., por lo tanto, cuando se realiza un análisis intertextual además del estudio de las relaciones entre textos literarios específicos, se deberían considerar también “otros muchos factores”, los cuales ampliarían el estudio de tal manera que resultaría imposible “recoger el significado del texto que se encuentra diseminado dentro y fuera del texto” (Tasende-Grobowski :1994: 20).

Esta falta de precisión, como dice Tasende-Grobowski (1994: 20), hace que la *intertextualidad* se convierta por un lado, en objeto de estudio y discusión. Por otro, genera confusión ya que la incorporación de un gran número de términos que designan diferentes relaciones parecidas entre textos y también la interpretación diferente de estas, hace que nos sea difícil precisar con exactitud en qué se diferencia un término de otro (Navarro, 1997: vii-viii).

Asimismo da también origen a la aparición de nuevas interpretaciones que se apartan de la concepción de Kristeva. Entre las primeras posturas sobre este tema, encontramos la de Barthes, quien, según Tasende-Grobowski (1994: 21) a diferencia de Kristeva dice que el estudio intertextual no debe basarse en “textos específicos” y considera al texto como un espacio de múltiples dimensiones en donde diferentes escrituras establecen un diálogo. De acuerdo a esto, el texto entonces estaría compuesto por una multiplicidad de escrituras, ninguna de ellas la original, provenientes de diferentes culturas que establecen entre ellas un diálogo, o una parodia o un cuestionamiento (Barthes, 1968: 5). Otros teóricos, como por ejemplo Riffaterre y Genette eligen delimitar un poco el campo de la *intertextualidad* para concentrarse en determinados rasgos de este concepto (Tasende-Grobowski, 1994: 21). Riffaterre aporta un cambio importante en la manera en que éste se concibe.

Según este teórico, el *intertexto*⁴ *discursivo* y el *intertexto lector* están estrechamente relacionados a través de los reconocimientos textuales cuya “causa y efecto” es la *intertextualidad* (Mendoza Fillola, 2003: 27). El primero está compuesto por las conexiones entre diferentes obras, el segundo por el reconocimiento de estas conexiones. Según esta postura, el texto está conformado por otros textos que presuponen el reconocimiento de su procedencia por parte del lector, algo importante para poder comprender la significación global del mismo (Mendoza Fillola, 2003: 26).

Por otra parte, Mendoza Fillola (2003:32) manifiesta que este reconocimiento depende de las estrategias intertextuales de las que se vale el autor para absorber, transformar o sustituir los textos de modo de provocar un estímulo en el lector que active el reconocimiento del significado del texto. Ahora bien, el reconocimiento de referencias intertextuales antecede a la comprensión, por eso es evidente que los conocimientos que conforman el *intertexto lector* se activan en ese momento, de manera que se hace posible la comprensión del mensaje.

Teniendo en cuenta lo que hemos dicho sobre la relación entre el texto y el lector podemos decir que la interacción entre estos dos enlaza dos clases de intertextos, el de la expresión (discurso) y el de la recepción (lector). Por lo tanto los referentes del *intertexto discursivo* activan los referentes del *intertexto lector*, es decir, que a través de la lectura de un texto, el lector identifica las relaciones que éste mantiene con otros textos, crea otras nuevas y construye el significado del texto. Sin embargo esta comprensión no ocurre de forma cierta, sino que depende de la amplitud del *intertexto lector*; en otras palabras, cuanto más amplio son los conocimientos culturales y literarios del lector, mayor es la posibilidad de reconocimiento de las referencias intertextuales.

De esta manera podemos hablar de *intertextualidad* cuando se produce una unión en el texto de los referentes que pertenecen a otras producciones y que el lector ha de conectar con sus conocimientos literarios y su experiencias personales. Esto pone en evidencia la relación entre este concepto y la actividad de recepción, la cual está presente en la definición de *intertextualidad* de Riffaterre, quien la considera como la percepción por parte del lector de las relaciones entre un texto y aquellos que le han perseguido y seguido (Mendoza Fillola, 2003:32-33).

Como hemos podido observar la relación entre el *intertexto discursivo* y el *intertexto lector* es de suma importancia a la hora de comprender el significado de un texto, sobre todo

4 Según Riffaterre, el *intertexto* es uno o más textos que el lector debe conocer para poder entender la significación global de una obra literaria (Mendoza Fillola, 2003: 27).

en el caso del cuento que hemos elegido en el cual desde el comienzo hasta el final nos encontramos con referencias intertextuales. El reconocimiento e interpretación que hagamos de las estrategias intertextuales utilizadas en el texto afectará la funcionalidad de la *intertextualidad* del texto y por lo tanto tendrá influencia en el análisis y en la conclusión de nuestro trabajo.

Sin embargo, si bien concordamos con Riffaterre en que la modalidad de recepción es importante a la hora de comentar y analizar los intertextos, consideramos que es necesario que los referentes intertextuales sean planteados también como una modalidad de discurso debido a que esta, como dice Mendoza Fillola (2003:18), se relaciona con el lenguaje de connotación. Es por eso que continuaremos nuestro breve capítulo sobre la *intertextualidad* presentando la idea Genette sobre este concepto.

Gérard Genette comprende bajo el término de *transtextualidad* o trascendencia textual lo que para Riffaterre y Kristeva es la *intertextualidad* y la define como “todo lo que pone el texto en relación, secreta o manifiesta, con otros textos” (Genette: 1989: 10). Asimismo, percibe cinco tipos de relaciones transtextuales que pueden observarse entre un texto y otros y las introduce en un orden que va desde la más explícita a la menos explícita. De entre estos cinco tipos, mencionaremos solo los que consideramos necesarios para la realización de nuestro análisis.

En la presentación del primero, Genette retoma el término que ha bautizado Kristeva, la *intertextualidad* y la reformula de forma más restrictiva, como “la presencia efectiva de un texto en otro”. Apareciendo usualmente como una *cita* encerrada entre comillas, con o sin referencia explícita; como el *plagio*⁵, en una manera menos explícita; o como la *alusión*⁶, la forma menos explícita (Genette: 1989: 10).

El segundo tipo de trascendencia textual es la *paratextualidad*, es decir la relación que todo texto tiene con su *paratexto*⁷ (Genette: 1989: 10). Esta forma de *transtextualidad* será muy útil a la hora de realizar el análisis de los epígrafes, los cuales son un tipo de paratexto, en “Cual es la onda”. Por esta razón le dedicaremos un subcapítulo donde ampliaremos más el concepto.

Por último presenta el cuarto tipo, la *hipertextualidad* y explica que la ha retrasado

5 “Copia no declarada pero literal “ (Genette, 1989: 10).

6 “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: 10).

7 Se considera paratexto de una obra literaria al título, subtítulo, intertítulos, epígrafes, epílogos, prólogos, prefacios, advertencias, notas de pie de página, ilustraciones, sobrecubierta, etc. que proporcionan al texto un entorno, y en ocasiones un comentario oficial (Genette, 1989: 11).

debido a que esta va ser el objetivo de su trabajo. Según Genette (1989: 14), la *hipertextualidad* es la “relación que une a un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de manera que no es un comentario”. En otras palabras denomina texto B a un texto en segundo grado o a un texto que deriva de uno anterior. Esta derivación puede ser de tipo descriptivo, intelectual (B habla de A); o de orden distinto de modo que B no menciona en absoluto a A, pero que no puede existir sin A. De esta última derivación surge lo que este teórico califica como *transformación*. En otras palabras, podemos decir que el autor transforma el *hipotexto* y crea un texto nuevo o *hipertexto*. La relación entre ambos se sintetiza en la *hipertextualidad*, como veremos en el análisis del cuento que hemos elegido.

Según Genette (1989: 14-16) esta *transformación* puede presentarse de manera simple o directa (como se observa en *Ulises de Joyce*, que traslada la acción de *La Odisea* a Dublín en pleno siglo XX); o indirecta (como en *La Eneida*, donde se cuenta las aventuras de Eneas y no de Ulises como en la *Odisea*)⁸. A la primera, que es inversa, la denomina simplemente *transformación* y a la segunda, que es más compleja y simétrica, *imitación*.

Teniendo en cuenta esto podemos decir que Genette (1989: 17) entonces llama hipertexto “a todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos en adelante *transformación*) o por transformación indirecta, diremos *imitación*”. Sin embargo antes de continuar con su estudio hace una serie de observaciones que consideramos significativas para nuestro análisis ya que en “Cual es la onda” podemos observar diversos tipos de relaciones transtextuales que según este teórico “No se deben considerar [...] como clases estancas, sin comunicación ni entrelazamientos recíprocos”. Por el contrario, estas relaciones son generalmente “numerosas” y “decisivas” (Genette, 1998: 17).

Asimismo, agrega que “no hay obra literaria que, en algún grado no evoque a otra, y en este sentido, todas las obras son hipertextuales” (Genette 1989: 19). Pero en algunas de ellas esta *hipertextualidad* es más explícita que en otras, por lo que en mayor o menor medida es necesaria la interpretación del lector (Genette 1989: 19).

Ahora bien, consideramos que un estudio de la *intertextualidad* de “Cual es la onda” es significativo, ya que nos permitirá determinar qué función cumplen los intertextos (en este caso *Rayuela* y *Tres tristes tigres*) en esta obra. Sin embargo nos gustaría señalar la necesidad de ampliar tanto el tema del *epígrafe* como así también de la *transformación* para poder

8 La historia que se narra es diversa, pero el marco temático, genérico y formal es el mismo (Genette, 1989:16).

profundizar más nuestro análisis de la obra.

2.1 El epígrafe

Como hemos dicho anteriormente consideramos necesario ampliar el tema de los epígrafes ya que estos juegan un papel muy importante en el cuento que elegimos para nuestro análisis. Comenzamos describiendo algunos de los pensamientos de Genette respecto a las características de los mismos y luego hablaremos de la función que tienen en un texto.

Según este teórico, el epígrafe a grandes rasgos es una cita que se localiza en los límites (tanto al inicio como al final) de una obra, generalmente cerca del texto, luego de la dedicatoria, si existe alguna, y antes del prólogo. Se lo pueden encontrar a la derecha de la primera página o al final de la obra, en la última línea del texto resaltado por medio de un espacio en blanco (Genette, 1997: 148-149). En el caso de “Cual es la onda” se observan dos epígrafes al inicio del cuento, cada seguido de la referencia a su autor/ autores. Como así también, en el caso del primero, de la referencia a la obra literaria de la que proviene; y del segundo, de la banda de rock que la ejecuta y de sus autores (Agustín, 1968: 253).

Siguiendo con la ubicación de los epígrafes, Genette (1997: 149) señala que para el lector estos desempeñan funciones diversas en el texto dependiendo de su ubicación. Por ejemplo el epígrafe inicial o introductorio (como es el caso del cuento que hemos elegido) tiene carácter prospectivo, mientras que el epígrafe final tiene un carácter conclusivo, debido a que el texto ya ha sido leído.

Ahora bien, Genette habla también sobre la forma variada de los epígrafes, pero consideramos que esta información puede obviarse, por eso vamos a hablar directamente de la función que juegan estos en el texto, ya que serán de mayor significación en la realización de nuestro análisis. Según el teórico, los epígrafes tienen cuatro funciones, ninguna de ellas es explícita, son siempre un gesto silencioso que el autor deja a la interpretación del lector. De entre estas cuatro funciones, queremos señalar la función de comentar el texto, cuya significación indirectamente se especifica o enfatiza, como la más significativa para la realización de nuestro trabajo, como veremos más adelante. A pesar de que este comentario debería ser muy claro, en ocasiones solo se clarifica o se confirma al final de la obra y su significación dentro del texto depende de la capacidad de interpretación del lector (Genette, 1997: 157-158).

2.2 La parodia

El segundo tema que vamos a profundizar es el del concepto de *parodia*, pero no es nuestra idea hacer una exposición de todas las teorías, solo vamos a hablar de aquellas que consideramos significativas para nuestro análisis, como así también de algunos aspectos relevantes expuestos por Sklodowska sobre este concepto.

Antes de comenzar con la definición de parodia, queremos destacar que los tiempos de inestabilidad y cambios ocasionan una “proliferación” de la *parodia*. En Hispanoamérica, por ejemplo, la época que va desde la revolución cubana, pasando por las luchas guerrilleras de los años 60, los diversos proyectos de democratización, las dictaduras de los años 70 y el exilio han sido propicias para la reelaboración de la tradición paródica occidental en la literatura contemporánea. Por eso es importante tener en cuenta el contexto en el cual fueron escritas las obras, ya que éste ayudará a la interpretación de las mismas (Sklodowska, 1991: 8-9). Algo que debemos tener en cuenta si consideramos que “Cual es la onda” fue escrita durante un período de cambios históricos, sociales y literarios.

Ahora bien, con respecto a la definición de *parodia*, coincidimos con Genette (1989: 20) y Hutcheon (2000: 5) que este término crea en la actualidad bastante confusión, sobre todo si se tiene en cuenta la etimología del mismo. A esta confusión, relacionada con el origen del término, se le suma la existencia de diferentes definiciones de *parodia*, que parten de hipótesis diversas en el pensamiento occidental (Sklodowska, 1991: 8-9). De entre estas definiciones vamos a elegir las expuestas por Genette, Hutcheon y Batjín.

El primero basa su definición en la idea de desigualdad entre el contenido y la forma (Sklodowska, 1991: 10). Es decir que Genette (1989: 33) sugiere que la *parodia* (*hipertexto*) modifica el tema de un texto precedente (*hipotexto*) sin variar su estilo. Para este teórico la parodia, o sea, “desviación de texto por medio de un mínimo de transformación” puede ser satírica, pero también está relacionada con lo lúdico y carece de intención de burla, mientras que el *travestimiento burlesco* o “transformación estilística con función degradante” es siempre satírico. La primera trata un tema vulgar en un estilo noble (real), lo más literal posible, mientras que la segunda transcribe en estilo vulgar un texto noble sin cambiar el tema (Genette, 1989: 37-38, 175).

Ahora bien, compartimos con Genette (1989: 40-41) la idea de que la relación entre *hipertexto* e *hipotexto* puede ser satírica, no satírica, o lúdica, pero cuestionamos su definición basada en la separación entre tema y estilo porque consideramos que limita el

análisis de los vínculos paródicos debido a que no tiene en cuenta que los autores en ocasiones no solo modifican el tema del hipotexto, sino también su estilo.

Es por eso que consideramos más significativa para nuestro trabajo, la definición propuesta por Hutcheon (2000: 5-6), quien dice que la parodia no es solo una imitación ridícula, sino una forma de imitación basada en la inversión irónica, no siempre a expensas del texto parodiado. En otras palabras, la repetición con distancia crítica que marca más las diferencias que las similitudes entre el texto parodiado y la obra nueva. Una distancia que generalmente es señalada por medio de la ironía, como veremos en nuestro análisis. La inversión irónica, es entonces, la característica de toda parodia, indispensable, como dice Sklodowska (1991: 13) para activar la competencia lectora y producir toda una serie de efectos de nivel pragmático⁹, sin embargo esta no necesita presentarse en forma de burla para poder ser llamada *parodia* (Hutcheon, 200: 6).

Por último examinamos algunas de las aportaciones de Batjín, quien considera *parodia* a todo texto en el cual el autor se adueña de la palabra de otro a través de la inversión de la orientación “semántica-valorativa” de la palabra ajena. Según este teórico, la parodia tiene un sentido doble, por un lado tiende a destruir la palabra y los acentos del texto que parodia, por otro, trata de hacerla renacer como una palabra nueva. Como vemos aquí la inversión paródica también está presente (Berone, 2006: 214).

Para concluir queremos mencionar que estos teóricos, a pesar de definir al concepto de parodia de un modo diverso, nos serán útiles a la hora de realizar nuestro análisis de los epígrafes de “Cual es la onda”, ya que por un lado, Genette vincula esta relación entre textos con la *hipertextualidad*, y por consiguiente con la *intertextualidad*; por otro, Hutcheon señala que la inversión irónica es característica de toda *parodia*; y por último Batjín destaca el doble sentido de la palabra. Todos estos aspectos contribuirán a nuestro análisis.

3. El contexto y la obra

Toda obra literaria es parte de un pacto de interacción social entre el autor y el lector, en el cual tanto el contexto histórico y social, como el literario deben tenerse en cuenta; ya que los mismos tienen influencia en la producción de estas obras y también en su recepción

⁹ Según Hernández Sacristán (1999: 245), la Pragmática estudia “ la relación entre los signos y los usuarios de los mismos”, limitándose a analizar las “condiciones extralingüísticas” en las que estos signos son usados.

(Gunia,1994: 101). Partiendo de estos presupuestos, consideramos que un breve análisis del contexto histórico, social y literario en el cual se inserta “Cual es la onda” nos ayudará a interpretar los vínculos paródicos.

3.1 El contexto social e histórico

A principios de la década del 50, México disfruta un período de “buena vecindad” con Estados Unidos, lo cual influye tanto en el terreno económico de México como en el cultural, sobre todo en la música (Gunia, 1994: 106). El desarrollo económico por un lado contribuye al desarrollo industrial aumentando la necesidad de mano de obra especializada. Esto hace que los estudios universitarios sean accesibles para muchos jóvenes de clase media, que de esta manera mantienen o mejoran su posición dentro de la sociedad (Gunia, 1994: 106).

Sin embargo este desarrollo también facilita la absorción de las influencias culturales que llegan de Estados Unidos, la cual se acelera aún más con la aparición de la televisión y la gramola¹⁰. Estas se evidencian sobre todo en el campo musical, a través del rock, que se impone poco a poco sobre la música popular mexicana (Gunia, 1994: 106-107). Pero no es hasta que a la influencia de la música se le suma la del cine norteamericano, que se observa el surgimiento de los problemas generacionales (Gunia, 1994: 107). Los jóvenes mexicanos comienzan a identificarse con la contracultura estadounidense y a imitar a Elvis Presley, a Marlon Brando y a James Dean (Caro Martín, 2007: 54), lo que contribuye no solo a la formación de una opinión propia, sino que también produce un efecto en su manera de hablar, que se asemeja al lenguaje de los barrios bajos (Gunia, 1994: 109).

El gobierno entonces trata de neutralizar esta influencia, que según la sociedad imperante, atenta a la moral de la época; a través, por ejemplo, del cierre de los lugares de diversión de los jóvenes, lo cual contribuye al surgimiento de una crisis social, política y económica que provoca las protestas de los ciudadanos y la represión, cada vez más fuerte, por parte del gobierno (Gunia, 1994: 110-111). Sin embargo, esta acción represora del gobierno en vez de frenar la rebeldía de los jóvenes, causa una serie de cambios que afectan a la sociedad urbana de México de fines del los años 50 e inician la inversión de los papeles que eran tradicionalmente asignados a los jóvenes y a los adultos (Gunia, 1994: 113-115).

Según Gunia (1994: 117) en los años 60 el conflicto generacional se profundiza debido

¹⁰ Según el DRAE, se llama *gramola* a “ ciertos gramófonos eléctricos, instalados por lo general en establecimientos públicos y que, al depositar en ellos una moneda, hacen oír determinados disco”. Fecha de acceso: 14/4/2011.

a que los jóvenes se atreven a iniciar la búsqueda de su propia identidad y a definir su lugar dentro de la sociedad mexicana. Esto provoca un malestar social y como consecuencia, surgen una serie de conflictos, como por ejemplo, la rebelión estudiantil, las huelgas, el anti-imperialismo, los *jipitecas*¹¹ y el consumo de drogas; algo que también tiene influencia sobre la literatura de la época (Caro Martín, 2007: 55).

Bajo estas circunstancias aparecen las primeras obras de Agustín y de otros autores de la época, y entre ellas, “Cual es la onda” (1968: 253-272) donde podemos observar que el contexto social y político se refleja en el retrato de la juventud de esa época relatada desde la perspectiva de los propios jóvenes. A lo largo del cuento podemos ver que sus protagonistas son representantes de la generación del rock y de una pseudo liberación sexual que no excluye el amor. Critican en forma burlona el mundo de los adultos, al cual consideran falso, lleno de convenciones y tabúes. Rompen con los roles tradicionales del hombre y la mujer y se identifican con una sociedad mexicana que se transforma. Escuchan rock, no hacen caso a lo que les dicta la sociedad y se comunican utilizando un lenguaje directo, coloquial, mezclado con palabras extranjeras. Ahora bien, teniendo en cuenta lo dicho anteriormente podemos ver que “Cual es la onda” incluye las transformaciones sociales y políticas que sufre México en esa época, pero nos preguntamos si esto también sucede en las demás obras escritas o editadas durante ese período. En el subcapítulo siguiente estudiaremos como la crítica ha respondido a esta pregunta.

3.2 El contexto literario

A fines de los años 60 observamos, por una parte, un gran interés por la discusión del tema de la juventud tanto en el cine, como en la música popular y en la literatura. Por otra, el surgimiento de las novelas *La tumba* (1964) de José Agustín y *Gazapo* (1965) de Gustavo Sainz en las que se evidencia una clara ruptura con la literatura tradicional. La crítica señala que en estas obras se intenta retratar las vivencias propias de la juventud urbana mexicana desde su propio punto de vista y advertir sobre la necesidad de un cambio de las convenciones sociales tradicionales que afectan a toda la sociedad y a los jóvenes en especial (Gunia, 1994: 119, 169) y son las detonadoras de *juvenilismo* (Cabrera López, 2006: 159).

Tomando a estas como punto de referencia, Gunia (1994: 170) hace una clasificación de las obras literarias que aparecen durante la década del 60, que según Cabrera López (2006:

¹¹ Según Inke Gunia (1994: 161) se llamaron *jipitecas* a los *hippies* en México.

160) conforman un mapa heterogéneo y solo tienen en común su falta de interés por el tema de la revolución mexicana, en tres fases diversas. La crítica observa que las obras literarias que se publican a inicios de los años 60 son apolíticas, su espacio se reduce al ambiente familiar o escolar de los protagonistas. Pero ya a mediados de los años 60, estas se tornan más agresivas y políticas, como consecuencia de la influencia de la contracultura. A fines de los años 60 esta rebeldía se transforma en desilusión ya que los jóvenes consideran que la contracultura es cada vez más ficticia y comienzan a buscar nuevos caminos que permitan sintetizar sus ideas con las de la mayoría de la sociedad (Gunia, 1994: 160). Al observar los rasgos, que según Gunia, poseen las obras literarias que surgen a mediados y a fines de los años 60 en México deducimos que el contexto social e histórico se incluye en otras obras literarias de esa época, no solo en la de Agustín.

Ahora bien, podemos decir que Gunia divide las obras literarias de los sesentas según su temática en tres fases; la primera comienza a inicios de la década del 60, la segunda a mediados y la tercera a fines de la misma. Sin embargo, debemos tener en cuenta que como toda clasificación, esta puede tener algunas zonas grises, por eso debemos considerar que la misma solo marca tendencias generales ya que puede suceder que algunas de las obras presenten características de un fase pero que hayan sido escritas o editadas en otra (Gunia, 1994: 160), como nos ha sucedido al tratar de clasificar a “Cual es la onda” en una de estas fases; según el año en que se escribió (1967) debería estar junto con las obras que pertenecen a la fase 3, pero si tenemos en cuenta sus características tendríamos que colocarla en la fase 2. Por lo tanto podemos ver que los límites entre una y otra fase no son absolutos.

Sin embargo Gunia no es la única que trata de clasificar las obras que aparecen a partir de mediados de la década del 60 en México. Margo Glantz, por su parte, propone una clasificación de las mismas dentro del movimiento literario bautizado por ella misma como la *Onda*. Tanto en su primer ensayo, “Onda y escritura, jóvenes de 20 a 33” (Glantz, 2006: 12-14, 17); como en el segundo, “La onda diez años después, ¿epitafio o revalorización?” (Glantz, 1976: 89-91, 95) la crítica incluye entre la lista de obras que analiza a “Cual es la onda”, destacando sobre todo la relación entre el lenguaje de este cuento y el ritmo de la música rock. Asimismo insiste sobre todo en la relevancia que tienen los viajes en estas obras, que se realizan ya sea de un lugar a otro en forma mecánica, sin producir nada; o causados por el efecto de las drogas, o por el viaje de una muchacha a otra, los protagonistas viajan pero “su identidad sigue confundida porque su personalidad es colectiva y mecánica, se inserta en la

Onda de lo auditivo -en el rock- o en el de la sensación -rock ácido-” (Glantz, 2006: 13); como así también, en la existencia de “un nuevo tipo de relaciones externas” (Glantz, 2006: 13) surgidas a causa de la liberación sexual. A este respecto debemos manifestar que no negamos la importancia del tema de viaje o de la presencia del rock, las drogas o el sexo en “Cual es la onda”, pero sí cuestionamos, lo que manifiesta Glantz sobre ellos. Por esta razón observaremos como se presentan estos temas en el texto durante nuestro análisis.

Por otra parte, en el segundo ensayo, “La onda diez años después, ¿epitafio o revalorización? (1976), Glantz replantea algunas de sus ideas sobre los textos que ha clasificado como pertenecientes a la *Onda* y realiza un análisis un poco más detallado de éstos. Sin embargo estamos de acuerdo con Gunia (1994: 167) cuando dice que el trabajo de Glantz presenta algunos problemas, sobre todo porque trata de fundamentar sus ideas sin realizar un estudio comparativo de los textos que considera como pertenecientes a la *Onda*. En cambio esta crítica utiliza diferentes textos para mostrar los diversos rasgos que las obras que pertenecen a la literatura de la *Onda* deberían tener, sin utilizar ejemplos para justificar sus afirmaciones

4. Análisis

En este análisis nos interesa observar cómo es utilizada la *intertextualidad* en el cuento “Cual es la onda” (1968) y cuál es la función de la misma. Éste se realizará siguiendo algunos de los pasos de los métodos estructural y comparativo, pero sólo a modo de guía. Asimismo, teniendo en cuenta lo planteado en el marco teórico sobre la *intertextualidad*, usaremos algunos de los conceptos del mismo para aplicarlos a nuestro análisis del cuento.

4.1 Los elementos paratextuales en “Cual es la onda”

Cuando se habla de “Cual es la onda” se menciona generalmente su estructura lingüística. Su interesante tipografía, sus juegos de palabras, el uso de un lenguaje especial compuesto por una combinación de lenguaje coloquial real e imaginario; son generalmente objetos de investigación de muchos críticos literarios, como por ejemplo Gunia, Menton o Glantz, como hemos mencionado antes. Sin embargo muy pocos se han dedicado a estudiar la función de los epígrafes en este cuento, y los que lo han hecho, como por ejemplo Margo Glantz (2006: 89-91), los han relacionado sobre todo con la construcción del lenguaje del mismo.

El cuento “Cual es la onda” comienza con un *epígrafe* de *Tres tristes tigres* (1967) del escritor cubano Guillermo Cabrera Infante:

CUANDO me pongo a tocar me olvido de todo. De manera que estaba picando, repicando, tumbando, haciendo contracanto o concertando con el piano y el bajo y apenas distinguía la mesa de mis amigos los plañideros y los tímidos y los divertidos, que quedaron en la oscuridad de la sala (Agustín, 1968:295).

El mismo tiene un carácter significativo ya que por un lado, la presencia de la aliteración¹², a través de la repetición de los gerundios: “picando, repicando, tumbando”, sugiere un cierto ritmo musical al ser leídos. Si tenemos en cuenta que Glanz dice que en Cuba la música forma parte del contexto social y el ritmo posee un carácter local (1976: 90), podemos percibir que este ritmo representa la música cubana, sobre todo el bolero¹³, que ambienta los espacios populares donde transcurre la mayor parte de la novela. Una música que está más relacionada con la cultura popular que con la cultura alta.

Sin embargo, según Glanz, en México la música que representa a los jóvenes de las décadas del sesenta y setenta no surge del ambiente local, sino que es “impostada”(1976: 90), es decir que proviene de otras culturas, sobre todo de Estados Unidos (Gunia, 1994:106). Por lo tanto el ritmo que representa a la cultura popular cubana no es el mismo que rige el mundo de la *Onda*. Éste último se evidencia en el segundo *epígrafe* que aparece en el texto: “Show me the way to the next whisky bar. And don't ask why. Show me the way to the next whisky bar. I tell you we must die” (Agustín, 1968: 295), el cual se integra al texto desde la perspectiva de la *intertextualidad* de Genette (1989: 10), definida, como la presencia de un texto en otro a través, en este caso, de la cita.

Este segundo *epígrafe* pertenece a un fragmento de la letra de la canción “Alabama song”, según la versión de los Doors y proviene de la ópera de Bertolt Brecht y Kurt Weill llamada “Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny” (Gunia, 1994: 212, nuestra traducción). A través del mismo, el texto establece un diálogo con la cultura de la *Onda*, ya que recurre a una de las bandas de rock más conocidas de la década del sesenta y al mismo tiempo nos trae la Alemania de los años 20 al texto.

La presencia de ambos *epígrafes*, señala Glanz (1976: 89-90) “revelan la intención de jugar sobre temas yuxtapuestos”, ya que éstos son variaciones de otros textos. La novela de Cabrera Infante es una variación de la música popular cubana, mientras que la cita de los Doors es una variación de un tema musical de Brecht y Weill. La primera variación se incorpora como recurso novelístico, la segunda, como ritmo de rock en el lenguaje y también como ambiente que indica la procedencia social de los jóvenes.

12 Se denomina aliteración a la repetición de sonidos similares (Löfquist y Thörnryd, 2010: 198).

13 Algunos de los personajes, como por ejemplo Cuba Venegas y la Estrella, que aparecen en *Tres tristes tigres* son cantantes de boleros, otros son boleristas y músicos cubanos famosos, Olga Guillot (cuyo nombre aparece parodiado como Olga Guillotina), Beny Moré, Rolando Laserie, Elena Burke, etc. (Izquierdo, 2002: 214).

A este respecto nos llama la atención que Glanz centrara su análisis en las variaciones musicales, que, según esta autora, junto con los juegos lingüísticos, son la base sobre la que se construye el texto; no tiene en cuenta que estas variaciones pueden indicar también la presencia de otros discursos en “Cual es la onda”. Podemos observar que a través de la referencia a Cabrera Infante, los Doors, Brecht y Weill se puede percibir algo más, no solo las relaciones de ritmo entre el texto y la música, la forma de indicar el ambiente al que pertenecen los personajes, o la estructura del cuento.

Según Mier y Piccini (2002: 152), en las décadas del sesenta y setenta, el rock, a través de bandas como los Rolling Stones, los Beatles y los Doors, establece una cierta forma de compromiso con los jóvenes, el nuevo grupo de marginados de la sociedad industrial. Rechaza el orden político, económico y social imperante al mismo tiempo que se convierte en el medio estético relacionado con los movimientos juveniles.

Asimismo, Brecht y Weill, que si bien no pertenecen a la cultura de la *Onda*, consideran que la música es un importante agente social de cambio, que puede despertar la conciencia política. Estos autores inician un proyecto en el que abandonan la experimentación de la ópera tradicional, que representa a la cultura alta, y crean un tipo de estructura dramática en la que combinan teatro, música popular, acción y oratoria destinadas a impactar al público masivo. De los dos, es quizás Weill quien muestra el cambio más drástico cuando se muda a Estados Unidos y comienza a escribir comedias musicales para Broadway (Piñeiro Blanco, 2004: 160), pero es con Brecht con quien se establece un diálogo más estrecho en “Cual es la onda”. Este autor alemán que concibe al teatro como un instrumento de denuncia que invita a la crítica y a la reflexión por parte del público, crea el concepto de *efecto de distanciamiento* o *Verfremdungseffekt*¹⁴, el cual evita la identificación con el personaje. De esta manera el público está en todo momento consciente de que es un espectador y no pierde la capacidad de observar lo que pasa sobre el escenario con una actitud crítica (Blas Arroyo y Velando Casanova, 2006: 256-259).

Algunas de las técnicas usadas para producir este *efecto de distanciamiento* se observan, en varias ocasiones en “Cual es la onda”, por ejemplo, cuando se insertan notas en el texto que nada tienen ver con la trama. A lo largo del cuento nos encontramos con los comentarios de un linotipista, un autor, un editor, y un lector (Agustín, 1968: 271, 259, 270) cuyo objetivo es desviar la atención del lector y evitar que éste se identifique de manera total con los personajes. Asimismo al interrumpirse la trama, se crea un espacio de crítica y reflexión para el lector.

También Guillermo Cabrera Infante, quien según Sklodowska (1985: 70) es el precursor

14 Técnica de distanciamiento, a través de diferentes estrategias, como por ejemplo, el uso de escenarios paralelos, carteles en el escenario que relatan el pasado o el futuro, cambio súbito de música a actuación; se impide que el espectador se identifique con la obra y los personajes (Blas Arroyo y Velando Casanova, 2006: 259).

de la experimentación lingüística de la novela hispana, entrelaza en *Tres tristes tigres* el texto y la cultura popular. Si bien la música en esta obra es importante, la parodia ocupa un lugar predominante y se inspira en el lenguaje local.

Teniendo en cuenta lo expuesto anteriormente, podemos señalar que la presencia de estos *epígrafes* y de las referencias a estos autores, sugieren que la música juega un papel importante en este cuento, pero no solo porque, como dice Glantz (2006:12), estos contribuyen a indicar que el cuento está escrito con “ritmo rockanrolero”, sino también porque el rock se convierte en el medio a través del cual los jóvenes de las décadas del 60 y 70 reflejan su rechazo por la sociedad tradicional de esa época. Asimismo tanto la referencia a los Doors como a Weill, Brecht y Cabrera Infante nos indican también la incorporación de la cultura de masas en el texto, lo que manifiesta por un lado, una crítica a los modelos culturales que dominaban en la sociedad imperante, y por consiguiente la ruptura entre esta y los valores de la nueva clase media; y por otro, tanto la intromisión de lo popular en la literatura culta, como la búsqueda de un lector crítico. Por último, si tenemos en cuenta la definición del concepto de *paratexto* de Genette el contenido del primer epígrafe nos indica también la presencia de otros discursos, como veremos a continuación.

4. 2 La parodia en “Cual es la Onda”

Si consideramos que Genette (1989: 11-12) dice, por un lado, que el *epígrafe* como *paratexto* nos indica la existencia de una relación entre éste y el texto; y su función, señala, es la de comentar el texto especificando indirectamente su significado. Por otro destaca el carácter prospectivo del epígrafe inicial, que nos indica la forma en que se debe afrontar el texto (Genette, 1997: 149,157). El epígrafe de *Tres tristes tigres* de “Cual es la onda” entonces nos advierte también sobre el tipo de recurso narrativo que le sigue al mismo, es decir, nos está indicando que lo que sigue es una *parodia* de esta novela

Esta hipótesis se comprueba si revisamos el contenido del epígrafe. De esta revisión podemos deducir que tanto el personaje de la novela como el del cuento son músicos. Si exploramos un poco ambos textos nos encontramos con dos párrafos que confirman plenamente la existencia de una relación paródica entre ellas. El primero pertenece al cuento: “Requelle se volvió hacia el baterista y dirigió, con dedos sabios, los movimientos de las baquetas [...] miró con ojos húmedos el cuero golpeadísimo del tambor [...] se levantó de la silla [...] y fue hasta el baterista, le dijo: me gustaría bailar contigo” (Agustín 1968: 255); el

segundo a la novela: “Mientras yo sonaba los cueritos vi que ella (Vivian) no me quitaba los ojos de encima. La vi levantarse. La vi caminar hasta el estrado y se quedó allí junto a la orquesta.-No sabía que tocabas tan bien me dijo cuando terminó la pieza“ (Cabrera Infante, 1967: 74).

Si tenemos en cuenta el concepto de parodia de Bajtín, podemos decir que la relación entre el epígrafe y el texto tiene como función advertir que el lenguaje del texto está construido con una doble orientación, es decir que el discurso de *Tres tristes tigres* es tomado y proyectado a través de una orientación “semántico-valorativa” (Berone, 2006: 212) opuesta en “Cual es la onda”, como resultado de esto se obtiene un discurso diferente y opuesto al original. A continuación veremos en una forma más detallada de que forma se establece el diálogo entre el cuento y las demás obras.

4.2.1 El diálogo con *Tres tristes tigres*

Si tenemos en cuenta que Hutcheon (1986: 6) dice que la *parodia* no es una imitación ridícula de los rasgos originales de un texto, sino una forma de imitación que se caracteriza por la *inversión irónica* no siempre a expensas del mismo y considerando tanto al epígrafe dentro de su marco original, el capítulo llamado Sesaribó de “Tres tristes tigres”; como así también los cambios que se realizan en el texto para poder ser incorporado en “Cual es la onda”, podemos entender de qué manera el hipertexto¹⁵ juega con el hipotexto¹⁶.

Para poder ejemplificar lo que hemos dicho anteriormente debemos retomar el tema de la repetición de los gerundios como método para sugerir un ritmo determinado. Observamos que los mismos nos ayudan a deducir que el personaje de Cabrera Infante toca un instrumento de percusión igual que Oliveira, el personaje de Agustín.

Pero a medida que avanzamos en la obra notamos que ambos experimentan la música de modo diverso. Eribó se entrega totalmente a ella: “Cuando me pongo a tocar me olvido de todo” (Cabrera Infante, 1967: 73), mientras que Oliveira no experimenta esta unión entre el cuerpo y la música, sino que está más interesado en Requelle: “qué muchacha tan atractiva, otra que se me escapa a causa de los tambores (de tontos tamaños, diría Personaje)” (Agustín, 1968: 255).

De esta forma el texto muestra desde el comienzo un contraste muy claro entre el

15 Se llama *hipertexto* a todo texto que proviene de un texto anterior a través de una transformación o de una imitación (Genette, 1989: 17).

16 Texto original.

personaje masculino de su obra y el de Cabrera Infante. Este contraste se puede observar también en los diferentes gustos musicales que estos personajes tienen. En “Cual es la onda” se cambia la pasión por la música cubana de Eribó por el rock, la preferencia de Oliveira, quién reconociendo que la banda en la que toca es muy mala, sueña con tocar en algún grupo como The Who, The Doors o The Beatles (Agustín, 1968: 303). Es decir que a través de este contraste entre los personajes, “Cual es la onda” por una parte dialoga con el texto de Cabrera Infante, pero por el otro se distancia del mismo.

Sin embargo no sólo hay una inversión de los gustos musicales y de la forma en la que ambos personajes experimentan la música, sino que también se invierte la relación amorosa entre Eribó y su novia, Vivian Corona-Smith. El personaje femenino de Cabrera Infante, es una joven de 15 años, frívola y sexualmente experimentada, perteneciente a una familia económica y socialmente acomodada. Esta se siente atraída por Eribó solo por su profesión y busca tener una relación, en cierta manera, superficial¹⁷ con él. También Requelle es menor de edad y proviene de una buena familia, antiguamente adinerada, a la que “de rica sólo le quedan los nombres de los miembros” (Agustín, 1968: 261) , pero a diferencia de Vivian, ésta es virgen y no muy mundana, a pesar de que desea parecerlo: “Faux pas, porque Oliveira quiso saber qué tenía entre manos y la abrazó: así: la abrazó. Uy, pensó Muchacha Temeraria, pero no protestó para parecer muy mundana” (Agustín, 1968: 298) y a pesar que en el comienzo también le atrae Oliveira sólo porque es baterista como Eribó, a lo largo del relato se enamora de él.

Podemos observar que la manera en que se desarrollan ambas relaciones amorosas son parecidas, como Lange también señala (2008: 209). El tema de casamiento surge en ambas obras. En *Tres tristes tigres*, , cuando Arsenio Cué, al darse cuenta de la atracción entre Eribó y Vivian, les sugiere irónicamente que se casen, idea que ambos ignoran y de esta manera rechazan (Cabrera Infante, 1967: 71), mientras que en “Cual es la onda”, cuando Oliveira y Requelle intentan casarse al final del cuento. Pero a diferencia de Eribó y Vivian, éstos sí desean casarse aunque no logran hacerlo debido a que el juez del registro civil se niega a casarlos porque no tienen los documentos necesarios:

Y sus papeles, preguntó el oficial del registro civil.
Ya le dije, mi ultradecano, nomás es uno: de a quinientos.
El juez sonrió con una cara de qué muchachos tan modernos y explicó:
miren, en el De Efe no van a lograr casarse así, si hasta parece que no lo supieran, esas

17 En otro capítulo nos enteramos que Vivian le ha mentado a Eribó acerca de la identidad de la persona con la que se había acostado por primera vez y que solo lo había usado ya que no tenía intenciones de acostarse con él debido a que pertenecían diferentes clases sociales y a su color de piel (Cabrera Infante, 1967: 322).

cosas se hacen en el estado de México o en el de Morelos. Ni modo (Agustín, 1968: 271).

A pesar de la imposibilidad de contraer matrimonio, tanto Oliveira como Requelle se consideran como si estuvieran casados legalmente: “le presento a mi marido, el licenciado Filiberto Rodríguez Ramírez; Filiberto, mi amor, deja a ese perrito tan bonito y saluda a la señora” (Agustín, 1968: 271). Esto revela una crítica al matrimonio como parte de la tradición burguesa.

Del mismo modo, la idea de la mujer fácil se observa tanto en *Tres tristes tigres* como en “Cual es la onda” (Lange 2008: 209). En la primera, los amigos de Eribó le advierten, que Vivian “se acuesta” (Cabrera Infante, 1967: 81), en el segundo, Oliveira pregunta a Requelle: “por qué eres una mujer fácil, Rebelle” (Agustín, 1967: 259). Es importante señalar aquí que Oliveira juega con el nombre de Requelle llamándola *Rebelle*, que significa rebelde en francés, para poder mostrar de manera más clara lo que opina de ella. Esta responde que es una mujer fácil “Por herencia, lucubró ella, sucede que todas las damiselas de mi tronco genealógico han sido de lo peor” (260) y que el colmo de su perversión es “conocer un hotel de paso” (255). Por tal razón Oliveira la invita a varios hoteles baratos donde, aunque en realidad, nunca llegan a tener relaciones sexuales. Así pues, su viaje por los hoteles de México empieza buscando sexo, pero culmina encontrando el amor.

Por el contrario, Eribó, que al igual que Oliveira no tiene mucho dinero; supone que Vivian está acostumbrada a ir a lugares caros y no sabe dónde llevarla. En consecuencia terminan en el club Saint Michel donde, luego de varios daiquiris, Vivian le cuenta entre lágrimas que entregó su virginidad a un muchacho para ayudarlo con su inseguridad. Este acto de piedad no produce ninguna reacción en Eribó, quien al no estar acostumbrado a tener relaciones serias, no sabe que hacer con esta información (Cabrera Infante, 1967: 84-88). De ahí que, coincidiendo con lo señalado por Lange (2008, 210), podamos decir que aquí también se observa la inversión paródica ya que Eribó quiere llevar a Vivian a un hotel para acostarse con ella pero no puede, mientras que Oliveira y Requelle recorren los hoteles de la ciudad sin tener relaciones sexuales y finalmente deciden casarse.

Teniendo en cuenta lo que mencionamos anteriormente podemos señalar que las inversiones paródicas entre “Cual es la onda” y *Tres tristes tigres* están más relacionadas con el tema de las relaciones amorosas entre los personajes principales, como también advierte Lange (2008, 210). A su vez, el hecho de que los personajes de “Cual es la onda” no han tenido relaciones sexuales refuerza, como dice Menton (1986: 272) “el viaje casi mítico de

una pareja enamorada en busca de la felicidad duradera” y niega la idea de Glantz (2006: 15) de que “las nuevas relaciones de los sexos, son externas”. Por ende, en “Cual es la onda” se invierte la relación entre Eribó y Vivian, es decir, la relación entre Oliveira y Requelle es de carácter más profundo, donde el sentimiento es lo más importante, mientras que la relación entre Eribó y Vivian es superficial.

4.2.2 El diálogo con *Rayuela*

El hipertexto de “Cual es la onda” no sólo juega con la novela de Cabrera Infante, sino también con *Rayuela*, la novela de Julio Cortázar (1963). El primer indicio que encontramos de esto es, como mencionamos anteriormente, el nombre del baterista, protagonista de este cuento. Se llama Oliveira como el protagonista de *Rayuela*. Pero mientras que el Oliveira de *Rayuela* es un intelectual argentino que ama el jazz, el Oliveira de “Cual es la onda” es un muchacho simple de clase media que toca la batería en una banda de rock. Por ende podemos observar que éstos no solo poseen diferentes características, sino que hay también una inversión de los gustos musicales de ambos protagonistas, como también en *Tres tristes tigres*. Pero en este caso se cambia el jazz por el rock. El ritmo melancólico del primero por el ritmo vibrante del segundo.

El segundo indicio es la referencia *intertextual* explícita tanto a *Rayuela* como a su autor en “Cual es la onda”: “Requeya, Reyuela, Rayuela, hija de Cortázar” (Agustín, 1968: 267), lo que, por un lado nos indica, si tenemos en cuenta el concepto de *intertextualidad* de Genette (1989: 10), la “presencia efectiva” de la novela de Cortázar en este cuento; y por otro, se relaciona con Requelle el personaje femenino de “Cual es la onda”.

Sin embargo aquí también el hipertexto se construye a partir de la inversión del hipotexto. La trama de “Cual es la onda” es simple y bastante común: una historia de amor juvenil con desenlace feliz. Se refiere al viaje por los hoteles de la ciudad de México que emprenden dos jóvenes en busca del amor, lo que no sucede en *Rayuela*. En esta novela el tema tiene un carácter más metafísico y filosófico, es la búsqueda de una vida auténtica. Según Picon Garfield (1978: 2), Cortázar señala, durante una entrevista, que Oliveira tiene la sensación constante de estar en un mundo equivocado, recorriendo un camino que lo lleva a la “catástrofe”. Esa búsqueda que desde sus primeras palabras se evidencia permanente: “¿Encontraría yo a la Maga?” (Cortázar, 1995: 21), es acompañada por el deseo de preservar su propia identidad, la cual siente que es invadida y amenazada por Traveler, su doble: “Soy

yo, soy él. Somos, pero soy yo, primeramente soy yo, defenderé ser yo hasta que no pueda más” (Cortázar, 1995: 311).

En “Cual es la onda”, si bien la búsqueda es también importante como en *Rayuela*, tiene objetivos diferentes y lleva a un punto final. Oliveira y Requelle emprenden su viaje no sólo para encontrar el amor, sino también para encontrarse a sí mismos. De ahí que lo que señala Glanz (2006) acerca de los que los viajes en la literatura de la *Onda* son solo geográficos o producidos por el uso de drogas o el rock (23), o representan el “viaje de una muchacha a otra” (26), o “el tránsito de una edad a otra” (25) no se observa en este cuento y nos obliga a revisar los rasgos de los personajes de la *Onda*. Es por esa razón que profundizaremos un poco más el análisis del viaje.

Ahora bien, si bien Oliveira y Requelle comienzan su viaje por los hoteles buscando tener relaciones sexuales, no se observa durante el mismo el uso de drogas o la existencia de relaciones promiscuas, es más, este viaje se convierte en el medio a partir del cual se expresa la búsqueda del amor. Este viaje comienza a causa de que Oliveira interpreta erróneamente la actitud de Requelle, quien para parecer una joven liberada, capaz de decidir por sí misma; toma la iniciativa, algo no usual en esa época: “Requelle [...] aunque no lo puedan imaginar [...] se levantó de la silla [...] y fue hasta el baterista, le dijo: me gustaría bailar contigo” (Agustín, 1968: 255).

A través de sus conversaciones podemos observar la existencia de ciertos estereotipos. Esto nos hace considerar que a pesar de no estar de acuerdo con las convenciones sociales de la época, todavía están ligados, en cierta medida, a la tradición. Es por eso que Oliveira interpreta la toma de la iniciativa de Requelle como algo más que una invitación a bailar, es decir una invitación a la relación sexual: “Trata, pecaminosa, pensó Oliveira. [...] Aquí, imposible, my queridísimo.[...] Olivista [...] le dijo (o dijo, para qué el le): bonita, quieres ir a un hotelín” (Agustín, 1968: 256) y se muestra sorprendido cuando Requelle acepta su invitación, sosteniendo que siempre ha querido conocer un “hotel de paso” (Agustín, 1968: 257).

Asimismo, la posibilidad de una relación sexual acompaña todas las acciones de los personajes hasta el punto en el que esta es reemplazada por el amor y queda claro que Requelle a pesar de su apariencia de joven mundana, no se va a acostar con Oliveira. Conviene destacar aquí que al igual que en *Tres tristes tigres*, las relaciones amorosas entre los personajes de “Cual es la onda” y *Rayuela* son opuestas, mientras que en el primero hay

una relación emocional y no física, en el segundo hay una relación física pero no emocional.

El viaje por los hoteles les permite conocerse y enamorarse, y les posibilita exteriorizar su descontento con la sociedad imperante. A lo largo de la trama, los personajes mencionan el sexo, las drogas y el alcohol, pero estas menciones no son más que esto, nunca se llevan a cabo. Un ejemplo de esto se puede observar al comienzo del relato cuando Requelle se mantiene sobria mientras sus amigos beben: “Requelle se hallaba sobria, *bien* sobria, quizá sólo para llevar la contraria a los muchachos que la invitaron al Prado Floresta. Ellos bailaban y reían y bebían disfrutando de Una Noche Fuera Estamos Cabareteando y Cosas De Esa Onda” (Agustín, 1968: 254). Más adelante, la joven critica incluso las drogas y el rock, pero lo hace de manera general, con la voz de las convenciones sociales que le han inculcado: “Vicioso de lo que sea, todos los músicos son viciosos y más los roqueros” (Agustín 1968: 266). Oliveira responde a esta crítica defendiendo por un lado las drogas y por otro, a sí mismo: “Yo, Requena, sólo me doy mis pases de vez en cuando, al grado de que agarro el ondón cuando estoy sobrio, como ahorita; pero no soy un vicioso [...]” (Agustín, 1968: 266).

Otros de los casos en los que los valores de la sociedad de la época chocan con los de la contracultura se observa cuando Oliveira al descubrir que se ha enamorado de Requelle, se preocupa por el pasado sexual de ésta:

“Para estas alturas la amo como loco; la adoro, pues. Es la primera vez que me sucede, ay, y no me importa que esta Requelle haya sido transitada, pavimentada, aplaudida u ovacionada con anterioridad. Aunque pensándolo bien... Con su permiso, voy a preguntárselo” (Agustín, 1986: 263).

Lo curioso aquí es como Oliveira es atormentado por las convenciones que la sociedad tradicional le ha inculcado. Este tormento es manifestado cuando expresa: “acaso soy un macho mexicón, qué me importa su turbulento pasado si veramente lamo”. (Agustín, 1968: 266). Asimismo, en otra ocasión, el personaje descubre asombrado que a pesar de estar en contra de ciertas convenciones, aún “es un pinche de clase media” (Agustín, 1968: 267). Teniendo en cuenta lo que dijimos anteriormente podemos deducir que en el interior de Oliveira se está produciendo una lucha, ya que por un lado exterioriza las convenciones inculcadas por la sociedad y por el otro las critica y las rechaza.

Este rechazo por las convenciones de la sociedad se puede observar en Requelle, quien a través de su actitud liberal se burla de la sociedad machista mexicana. Este rechazo se refuerza en los momentos en que la protagonista no hace caso a la voz que surge cuando está por transgredir las convenciones que le han inculcado: “Hábil y necesaria observación:

Requelle, mide las consecuencias de los actos con las cuales estás infringiendo nuestras mejores y más sólidas tradiciones” (Agustín, 1968: 260). Asimismo esta actitud de burla se manifiesta cuando los personajes hablan sobre algunos temas que son considerados tabúes por la sociedad tradicional como el incesto o el aborto; o cuando hablan sobre el matrimonio como institución (Agustín, 1968: 260, 271).

Además de la crítica a las convenciones sociales tradicionales, se observa también por un lado, una crítica a los medios de comunicación, y a las instituciones políticas. Un ejemplo de ésta es la conversación entre Requelle y un taxista sobre la radio del coche que “nomás agarra la Hora nacional [...] y siempre se oyen las mismas cosas [...] cosas buenas, porque hablan de la patria y la familia” (Agustín 1968: 264 -265). El taxista se queja de que siempre repiten lo mismo, pero Requelle en forma burlona dice que para ella “*si* hacen bien en repetirlo [...] es necesario para que todos [...] seamos conscientes de que vivimos en un país ejemplar” (Agustín 1968: 265). Como podemos observar en esta frase, el tono irónico¹⁸ también está presente y en este caso acentuado por el uso de la cursiva para enfatizar el “*si*”. Por otro, la crítica a su propia generación: “porque aquí hay unos imbéciles acompañándome, chato, y no me encontraría en la onda necesaria” (Agustín, 1968: 256).

Según lo que hemos mencionado con anterioridad en este subcapítulo podemos concluir diciendo que si bien en las relaciones de inversión paródica entre “Cual es la onda” y *Rayuela* el tema del amor es importante, el tema del viaje juega un papel significativo. No solo porque a través de este Oliveira y Requelle encuentran el amor, sino también porque éste también representa la búsqueda de sí mismos. El viaje en taxi por la ciudad les sirve como medio para mostrar que no están satisfechos con la sociedad en la cual viven. Así pues a través de los diálogos entre los personajes y la postura irónica que adoptan respecto a la familia, las instituciones política y públicas y los temas que son considerados como tabúes por la sociedad tradicional podemos observar que por un lado estos jóvenes rechazan las convenciones de la sociedad imperante y por el otro, todavía la exterioriza. Sintetizando, podemos decir que en “Cual es la onda” se invierte el tema del viaje, es decir, que en este cuento el viaje culmina

18 Según Graciela Reyes (1994: 154-160) en la ironías verbales, el hablante le atribuye su enunciado a otro de manera que otorga dos significaciones a su enunciación, la propia y la del otro. Debido a que la ironía es un fenómeno pragmático se puede solo percibir teniendo en cuenta el contexto de la comunicación, y además la intención del locutor y la capacidad de interpretación del oyente. Desde el punto de vista pragmático, el significado irónico es una “implicadura”, es decir el significado extra de un enunciado que depende de “acuerdos tácitos entre los hablantes”. En otras palabras que el hablante irónico hace dos afirmaciones a la vez, una literal y otra encubierta. La literal se la asigna al otro, y a esta le adosa la propia, pero en este caso no enunciada. En el caso de la cita de “Cual es la onda” el *si* en cursiva añade ese significado extra, la implicadura que corresponde.

con el encuentro del amor y representa la búsqueda de sí mismos, mientras que en *Rayuela* el viaje se evidencia permanente desde el comienzo y representa sobre todo la búsqueda de la preservación de sí mismo, lo que contradice la idea de Glantz (1976, 98) de que el viaje por una parte es solo el desplazamiento de un lugar a otro de la ciudad, por otro es el viaje inducido por el alcohol, la droga, el baile y el sexo.

5. Conclusión

A lo largo de este trabajo hemos analizado y comparado el cuento “Cual es la onda” con *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante y *Rayuela* de Julio Cortázar a la luz de la *intertextualidad*, y sobre todo de la *parodia* y del *epígrafe*. Teniendo en cuenta sobre todo los recursos narrativos utilizados en el cuento como por ejemplo, el diálogo entre éste y las novelas; y la presencia de elementos externos a la literatura, como es la música rock hemos utilizado literatura secundaria no solo relacionada tanto con estos temas, sino también con el tema del contexto social, histórico y literario de la obra.

El objetivo de nuestro trabajo fue observar qué rol juega la *intertextualidad* en “Cual es la onda” para poder mostrar el mundo de los jóvenes de la décadas del 60 y 70. Para ello comenzamos realizando un análisis de los epígrafes del mismo. En un primer momento notamos que a través del primero, el epígrafe de *Tres tristes tigres* el texto dialoga no solo con el ritmo de la música cubana, sino también con la introducción de lo popular en el mismo. Sin embargo este tipo de música no es representativa de los jóvenes mexicanos de los años 60 y 70, por esa razón, el texto se distancia de la obra de Cabrera Infante y establece un diálogo con la canción “Alabama Song” de Brecht y Weill, ejecutada por los Doors a través de un segundo epígrafe. El uso de este segundo epígrafe sugiere no solo que el rock representa a la juventud mexicana de esa época, sino que destaca también su función crítica dentro de la sociedad. Asimismo la presencia de este y de la referencia a sus autores manifiesta también la incorporación de la cultura popular al texto, pero en esta ocasión, relacionada por un lado, con la crítica a la cultura dominante; y por otro la búsqueda de un lector activo y crítico.

Por otra parte, el análisis del primer epígrafe evidenció además la existencia de vínculos paródicos entre “Cual es la onda” y *Tres tristes tigres*, de manera que el diálogo y el distanciamiento entre ellos se produce a través de la *inversión paródica*. En este caso, se invierte sobre todo la relación superficial entre Vivian y Erribó, los personajes de la novela de

Cabrera Infante, de manera que se destaca la profundidad de la relación entre Oliveira y Requelle y el amor que se profesan.

Sin embargo este vínculo paródico no es el único que hemos podido encontrar en el cuento. La presencia de indicios, como por ejemplo el nombre del personaje masculino o la referencia explícita a *Rayuela* y a Julio Cortázar nos indican la existencia de un diálogo entre “Cual es la onda” y esta novela. En este caso, también el diálogo y distanciamiento entre ambas se da a través de la inversión paródica. Pero si bien aquí el tema del amor es significativo, el tema del viaje tiene un papel fundamental. No solo porque este el medio a través del cual se revela la búsqueda del amor puro y sincero, sino porque se evidencia también por un lado, otro tipo de búsqueda, la de sí mismos; por otro la insatisfacción que sienten los jóvenes con la sociedad en la que viven a través de la crítica a las instituciones públicas, política, y sociales; y hasta a sus mismos pares.

En síntesis, podemos decir que a través del diálogo/ distanciamiento entre “Cual es la onda” y los demás discursos literarios y extraliterarios se revela el mundo de los jóvenes de esa época. Unos jóvenes que a diferencia de lo que plantea Glantz, no se comportan en realidad de manera trasgresora. El sexo, el alcohol y las drogas con las que se identifica a la generación de la *Onda* están presentes pero solo a través del diálogo entre los personajes, en un lugar secundario, no dirigen la vida de estos. Por ende, más que mostrar el comportamiento trasgresor de los jóvenes, el texto expresa la lucha que se está produciendo en el interior de los personajes al tratar de ser coherentes con sí mismos y no con la ideología de la *Onda*; y menos aún con las convenciones sociales de la época durante la búsqueda de su identidad y de un lugar propio dentro de la sociedad imperante.

Para concluir queremos señalar de acuerdo a lo que hemos podido observar a lo largo del análisis, la clasificación de Glantz, al igual que la de Gunia, también presenta algunas zonas grises. Por esa razón nos resulta difícil clasificar a “Cual es la onda” como perteneciente al movimiento de la *Onda*, ya que, aunque en el texto se evidencia una ruptura con la cultura tradicional, esta se plantea de forma diversa de cómo lo manifiesta Glantz en sus ensayos.

6. Bibliografía

- Agustín, José (1968) "Cual es la onda". En *El cuento hispanoamericano. Antología crítico-histórica*. Menton, Seymour. México D.F.: Fondo de cultura Económica, 1986. Pp. 254-272
- Agustín, José (2004) "La onda que nunca existió". En *Revista de crítica literaria latinoamericana* 59. Lima-Hanover. Pp. 9-17.
- Barthes, Roland (1968) "La muerte del autor". Scribd.
En <http://www.scribd.com/doc/23626354/Barthes-Roland-La-muerte-del-autor>. Pp. 5.
- Beltrán Gaos, Mónica (s.f.) *La comisión de los derechos humanos de México*. Valencia: Editorial de la Universidad Politécnica de valencia. P. 21.
- Beristáin, Helena (1996) *Alusión, referencialidad, intertextualidad*. México D.F.: Universidad Autónoma de México.
- Berone, Lucas (2006) "Parodia". En *Nuevo diccionario de la teoría de Mijail Bajtín*. Córdoba: Pampa Olga Arán. P. 214.
- Blas Arroyo, José Luis y Velando Casanova, Mónica (2006) *Discurso y sociedad. Contribuciones al estudio de la lengua como contexto social*. Castelló de la Plana: Publicaciones de la Universitat Jaume I. P. 270.
- Cabrera Infante, Guillermo (1967) *Tres tristes tigres*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. Pp.65 -94.
- Cabrera López, Patricia (2006) Una inquietud al amanecer. Literatura y política en México, 1962-1987. México D.F.: Universidad autónoma de México. P. 159.
- Caro Martín, Adelaida (2007) *América te lo he dado todo y ahora no soy nada. Contracultura y cultura pop norteamericana en la narrativa de Ray Lorigo y Alberto Fuget*. Berlín: Lit Verlag. Pp. 53-56.
- Cortés Eladia (1992) *Dictionary of Mexican literature*. Westport: Greenwood Publishing Group, Inc. Pp.15-16.
- Cortázar, Julio (1995) [1963] *Rayuela*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Genette, Gérard (1989) *Palimpsestos. La literatura de segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus. Pp. 9-14.
- Genette, Gérard (1997) *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Traducción de Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press. Pp.144-159.
- Glanz, Margo (2006) [1971] "Onda y escritura: Jóvenes de 20 a 33 años". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Pp. 1-25. En <http://www.biblioteca.org.ar/zip22.asp?texto=134328>. Fecha de acceso 19/04/11.

Glantz, Margo (1976) “La onda diez años después: ¿epitafio o revalorización?”. En *Texto crítico* 5 . México: Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias. Universidad Veracruzana. Pp. 88-102.

Guerrero Ruiz, Pedro (2003) “La interpretación Ekfrástica: una investigación sobre la recepción de obras literarias con hipotexto plástico”. En *Intertextos: aspectos sobre la recepción discurso artístico*. Coordinación de Pedro Mendoza - Fillolo, y Pedro C. Cerillo Torremochó. Universidad de Castilla – La Mancha. P.186.

Gunia, Inke (1994) “¿Cuál es la onda?”. *La literatura de la contracultura juvenil en el México de los años 60 y 70*. Frankfurt am Main: Vertvert.

Hellspong, Lennart (2001) *Metoder för brukstextanalys*. Lund: Studentlitteratur. Pp. 61-68, 78-81.

Hernández Sacristán, Carlos (1999) “Pragmática”. *Lingüística general y aplicada*. Valencia: Universitat de València. P. 245.

Hutcheon, Linda (2000) *A theory of parody. The teaching of twentieth century art forms*. University of Illinois. P. 6.

Izquierdo, Yolanda (2002) *Acoso y ocaso de una ciudad. La Habana de Alejo Carpentier y Guillermo Cabrera Infante*. San Juan: Editorial Isla Negra, Universidad de Puerto Rico. P. 214.

Lange, Charlotte (2008) *Modos de parodia*. Berna: Peter Lang AG. Pp. 209-210

Löfquist, Eva y Thörnryd, Victoria (2010). *Caminos de lectura: antología de textos y aproximaciones analíticas al texto literario*. Lund: Studentlitteratur: P. 198.

Mendoza Fillola, Antonio (2003) “Los intertextos: del discurso a la recepción”. En *Intertextos: aspectos sobre la recepción discurso artístico*. Coordinación de Pedro Mendoza - Fillolo, y Pedro C. Cerillo Torremochó. Universidad de Castilla – La Mancha. P.

Menton, Seymour (1986). *El cuento hispanoamericano. Antología crítico-histórica*. México D.F.: Fondo de cultura Económica. Pp.253-273.

Mier, Raymundo y Piccini, Mabel (2002). *Espejos. Juventud y televisión en México*. México D.F.: Plaza Valdés, S.A. de C.U.

Navarro, Desiderio (1997) *Intertextualité. Francia en el origen de un término y en el desarrollo de un concepto*. La Habana, Casa de las Américas - UNEAC – Embajada de Francia. En

<http://www.criterios.es/coleccion/colintertex.htm> Fecha de acceso 16/02/11.

Picon Garfield, Evelyn (1978) “Cortázar por Cortázar (Entrevista)”. En *Cuadernos de Texto Crítico*. México: Universidad veracruzana. P. 2.

Piñeiro Blanco, Joaquín (2004) “La música como elemento de análisis histórico. La historia actual”. *Historia actual online* 5. Universidad de Cádiz. P. 160.

En <<http://www.historia-actual.org/Publicaciones/index.php/haol/article/viewFile/70/68>>

Fecha de acceso 14/03/11.

Reyes, Graciela (1994) *Polifonía textual: la citación en el relato literario*. Madrid: Gredos. Pp. 154-160.

Skłodowska, Elzbieta (1991) *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*. Amsterdam: Benjamin. P. 1-23.

Tasende- Grobowski, Mercedes (1994) *Palimpsesto y subversión: un estudio intertextual de El ruedo Ibérico*. Madrid: Huergo y Fierro editores, S.L. Pp. 20-21.

7. Anexo

7.1 Presentación del autor

José Agustín Ramírez nace en Guerrero, Acapulco el 19 de agosto de 1944. Es uno de los autores más reconocidos y productivos de México. Realiza sus estudios en la Universidad Nacional Autónoma de México. En 1967 recibe un estipendio del Centro mexicano de escritores, diez años más tarde otro de la fundación Guggenheim y poco después el de la fundación Fullbright. Asimismo, trabaja como profesor universitario, periodista, comentarista, director de teatro, dramaturgo y compositor. (Cortés, 1992: 15-16).

Comienza su carrera de escritor a temprana edad, a los 20 años publica *La tumba* (1964), su primera novela. A la que le siguieron *De perfil* (1966), *Inventando un sueño*¹⁹ (1968), y *Abolición de la propiedad* (1969) (Menton, 1986: 253). Asimismo escribe canciones, guiones de cine y piezas teatrales como *Círculo vicioso* (1974) por la cual gana un prestigioso premio (Cortés, 1992: 15). En las décadas del 70 y 80 publica dos tomos de cuentos, *La mirada en el centro* (1977) y *No hay censura* (1988); y tres novelas, *El rey se acerca a su templo* (1978), *Ciudades desiertas* (1982) y *Cerca del fuego* (1986) y en 1985, una autobiografía llamada *El rock de la cárcel* (1985) y un libro de ensayos sobre la música rock, *La nueva música clásica* (Menton, 1986: 253).

Este autor respira el aire de la ciudad, vive la misma realidad urbana que refleja en gran parte de sus obras. Una realidad marcada por la guerra de Vietnam, la época de los jipitecas y las protestas estudiantiles que culminan con la matanza de Tlatelolco²⁰ en 1968 y es considerado como uno de los iniciadores del movimiento literario llama la *Onda* (Cortés, 1992: 16),

7.2 José Agustín y la Onda

El término onda en la lengua coloquial juvenil se comienza a usar a comienzos de los años 60 y desde el principio determinar su significado fue un poco problemático. José Agustín (2004: 5) sostiene este término “implica movimiento y comunicación”, es dinámico y flexible y puede connotar diferentes cosas, como por ejemplo, un plan, una posibilidad, una situación, algo que está ocurriendo, algo correcto, algo desafortunado, un estado de ánimo, una forma de

19 Incluye “Cual es la onda”, el cuento de Agustín que hemos elegido como objeto de nuestra investigación.

20 El 2 de octubre de 1968 se llevó a cabo la matanza de los estudiantes que se habían reunido en la Plaza de las Tres culturas o Tlatelolco para manifestar pacíficamente cuando los militares para disolverla comenzaron a disparar en forma indiscriminada (Beltrán Gaos: 21).

ver el mundo, etc.

Sin embargo, no es hasta que el tema de la juventud en México cobra importancia pública, que los medios de comunicación comienzan a usar el término *Onda* con mayúsculas para designar al conjunto de características e ideas no aceptadas por la mayor parte de la sociedad mexicana (Gunia, 1994: 159). Según sus críticos, los jóvenes pertenecientes a la *Onda* se distinguen no solo por sus peinados o vestimenta, sino también por su forma de hablar, que difiere de la aceptada por la norma. El término entonces adquiere un significado despectivo y es asociado con el uso de drogas, la holgazanería, el rechazo al trabajo y la promiscuidad (Gunia, 1994: 159-160). Este pensamiento difiere mucho del de los protagonistas de la *Onda*, que consideran a este movimiento como una “Filosofía de vida” que los liberaría del sistema represivo en el que vivían (Gunia, 1994: 160).

Según Gunia (1994: 162) la Onda es la expresión propia del movimiento *hippie* que se origina en estados Unidos y luego se extiende a los demás países de occidente. En México los *hippies* son llamados *jipitecas* y se caracterizan por el rechazo a una sociedad consumista donde la producción y el desarrollo tecnológico es más importante que el propio ser humano. Por el contrario, Agustín (2004: 6) y Cabrera López (2006: 157), si bien reconocen la existencia de los *jipitecas*, señalan que también en esa época había otros grupos juveniles, los llamados *ciruelos*²¹ y el *grupo de la onda*²² que rechazan las convenciones y los prejuicios de la sociedad de esa época.

Podemos decir entonces que la *Onda* como movimiento social representa un período de la historia de México que va desde mediados hasta finales de los años 60 (Gunia, 1994: 163). y como movimiento literario surge a fines de los años 60 e inicios de los 70 cuando algunos escritores y críticos mexicanos se avocan a la tarea de clasificar las obras literarias que surgen en la década del 60.

7.3 Resumen de “Cual es la onda”

La historia de este cuento es simple. Trata de una joven de dieciséis años, que pertenece a una familia acomodada de Las Lomas, llamada Requelle que va al Prado Floresta invitada por un grupo de amigos. Mientras éstos disfrutan bailando y bebiendo, ella coquetea con Oliveira, el joven baterista de grupo musical que está tocando en ese momento. Sin mucho esfuerzo

21 Según Monsiváis son los “Fresas” o burgueses que se hacen pasar por onderos (Cabrera López, 2006: 157)

22 Grupo que surge de la unión entre el movimiento estudiantil de 1968 y las ideas de los *jipitecas* de la época (Agustín, 2004: 6)

consigue que el éste deje la batería para bailar con ella. No tardan en dejar el lugar para emprender un viaje en taxi por los hoteles baratos de la ciudad de México buscando tener sexo. Sin embargo, esto no sucede nunca. Van de un hotel a otro para ducharse, dormir, pero sobre todo para conversar. Las horas pasan y descubren que se han enamorado y desean casarse. Se dirigen entonces al registro civil, pero por la falta de la documentación necesaria el juez se niega a casarlos. Su viaje finaliza con la visita de un departamento en alquiler, donde se hacen pasar por una pareja casada (Agustín, 1968: 253-271).