



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

LA INTERMEDIALIDAD MUSICO-LITERARIA EN *PASTO VERDE* Y *EL REY CRIOLLO*,
DE PARMÉNIDES GARCÍA SALDAÑA

DICIEMBRE 2022

TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

PRESENTA

Lic. Edder Tapia Vidal

DIRECTOR DE TESIS

Dr. Israel León O'Farrill

ASESORES DE TESIS

Dr. Alejandro Palma Castro

Dr. Luis Miguel Estrada Orozco

Contenido

Introducción	4
1. Misoneísmo. El contexto histórico, literario y musical de Parménides García Saldaña	7
1.1. Parménides García Saldaña y el campo literario mexicano de los sesenta	7
1.2. Consideraciones previas: hacia un estado de la cuestión	22
1.3. Crítica literaria en torno a Parménides García Saldaña y la música	29
2. Sobre la intermedialidad literario-musical	36
2.1 Antecedentes: estudios interartísticos	36
2.2. Preconcepciones teóricas de un escritor intermedial: Julio Cortázar	38
2.3. Panorama breve de la intermedialidad músico-literaria en la tradición europea	40
2.4. Intermedialidad musico-literaria en la tradición hispanoamericana	42
2.5. Categorización de la intermedialidad	45
2.5.1. Intermedialidad extracomposicional: transmedialidad y transposición intermedial	47
2.5.2. Intermedialidad intracomposicional: plurimedialidad y referencia intermedial	47
3. Iconoclasia: La intermedialidad en la narrativa de Parménides García Saldaña	51
3.1. El problema del lenguaje, el registro del narrador y la selección musical	51
3.2. Intermedialidad en el nivel extradiegético: referencia musical a través de los paratextos	55
3.2.1. <i>Pasto verde</i>	57
3.2.2. <i>Mediodía</i>	58
3.2.3. <i>En algún lugar del rock</i>	58
3.2.2. <i>El rey criollo</i>	59
3.2.4. Epígrafes en <i>El rey criollo</i>	61
3.3. Intermedialidad en el nivel intradiegético. El discurso musical en el discurso de narrador y personaje	68
3.3.1. Del registro lingüístico al registro musical: el narrador de <i>Pasto verde</i>	68
3.3.2. Discurso de personaje de referencia musical	74
3.3.3. Actos locutivos-conceptuales	82
4. Conclusiones	85
5. Referencias	88

Lo digo sin ironía: nada me hubiera gustado en este mundo como haber podido escribir la historia hermosa y terrible de Pedro Navaja

Gabriel García Márquez, *Notas de prensa*

Introducción

Tras la recurrente relectura de los cuentos y la única novela publicada por Parménides García Saldaña (1944-1982), hemos identificado que una de las aristas recurrentes de su creación literaria es la imbricación de discurso musical en su obra narrativa. Al leer *Pasto verde* (1968), *El rey criollo* (1970) o algunos de sus textos periodísticos dispersos, el lector encuentra, desde los primeros párrafos, referencias explícitas —y otras más veladas— a The Rolling Stones, Bob Dylan, The Beatles y una serie de grupos de rock, blues y pop de los sesenta.

Las alusiones musicales establecidas por García Saldaña no son únicamente menciones fortuitas a su contexto social ni representaciones simbólicas contraculturales o de protesta: percibimos en la prosa del veracruzano una serie de mecanismos narrativos emparentados con el fenómeno musical. Surge entonces la pregunta: ¿de qué forma interactúa su obra narrativa con elementos propios del discurso musical?

Identificamos la música —aquí nos referiremos a ella en un sentido general— en elementos paratextuales y diegéticos particulares. Por ejemplo, en *Pasto verde* encontramos un diálogo “musicalizado” entre Epic Aris y Pepcoke Gin: este parlamento es ambientado por la reproducción de un disco de The Beatles que “se escucha” mientras el dúo relata sus anécdotas juveniles. Por su parte, todos los epígrafes de *El rey criollo* resultan ser traducciones realizadas por el mismo García Saldaña de canciones de The Rolling Stones estrenadas en aquellos años. En el primero de los casos, la música es un elemento que forma parte de la diégesis; es decir, los personajes perciben la melodía y se apropian de ella. Mientras que en el segundo, la referencia musical, no auditiva, manifiesta dos características primordiales: es la representación textual de un medio sonoro y, por otro lado, su receptor es estrictamente el lector.

Así, en el primer capítulo examinamos el contexto histórico de Parménides García Saldaña, su vinculación con el grupo conocido como “la Onda”; además, revisamos el ingreso del autor al campo literario mexicano. Debido a la compleja relación entre editores, revistas literarias y suplementos, las primeras publicaciones del autor se vieron marcadas por una serie de conflictos editoriales derivados del cambio generacional en las letras mexicanas. Este primer apartado cierra con un breve repaso de las fuentes de estudio más relevantes en torno al autor y una revisión de la crítica inicial sobre su obra, enfocándonos únicamente en aquellas notas que apuntaban hacia elementos musicales.

En el segundo capítulo exponemos los estudios y líneas metodológicas relacionadas a la intermedialidad propuesta por Werner Wolf—sustento teórico de esta investigación— o textos críticos que, sin hacerlo de manera directa, analizan los vínculos entre la música y la literatura: esbozamos las ideas de Julio Cortázar, autor y crítico que disertara sobre los vínculos entre música (jazz) y literatura. Posteriormente revisamos los estudios intermediales en Europa e Hispanoamérica. La última parte del segundo capítulo, explica los conceptos teóricos metodológicos de la intermedialidad, los cuáles serán el punto de partida para el último capítulo.

En el tercer capítulo, realizamos nuestra propuesta de estudio intermedial a partir de dos niveles: el extradiegético y el intradiegético. En el primero se analizan las implicaciones en los nombres de cuatro libros del autor, así como en los títulos de los relatos pertenecientes a *El rey criollo*; en el segundo, abordamos las referencias musicales en el discurso de los personajes y narradores de la novela y cuentos del autor.

El propósito de esta investigación no es analizar la musicalidad de una obra literaria, sino estudiar el uso de la música en la prosa de Parménides García Saldaña. Pretendemos averiguar cuáles son los mecanismos narrativos por los cuales introduce elementos del lenguaje musical en

el lenguaje literario; en otras palabras, el complemento que nos permita comprender la obra literaria como un todo que ha mezclado diferentes lenguajes, pero que se manifiesta sólo de forma escrita. En términos de un melómano, el “lado B”. Por lo cual, concluimos con las aplicaciones del lenguaje musical dentro del lenguaje literario de acuerdo a la propuesta de Werner Wolf. Por último, se presentan futuras líneas de investigación y posibles alcances de esta metodología para un corpus literario mayor.

1. Misonéismo. El contexto histórico, literario y musical de Parménides García Saldaña

1.1. Parménides García Saldaña y el campo literario mexicano de los sesenta

Resulta peculiar que, a pesar de ser un autor parcialmente olvidado por la crítica, los referentes biográficos más difundidos que tenemos sobre Parménides, si bien dispersos, provienen de críticos y escritores con alto reconocimiento: Elena Poniatowska (1988), Emmanuel Carballo (1990), Beatriz Espejo (1994) y José Agustín. Por supuesto, a la lista anterior se suman las referencias autobiográficas publicadas en entrevistas y contraportadas de sus libros.

En 1968 publicará su primera novela en un contexto social muy particular y dentro de un concurso literario que intentaba becar a un escritor para producir su segunda novela. A partir de sus primeras publicaciones, Parménides encontró sustento económico en el pago recibido por los textos que realizaba para diversas revistas y en algún momento por su trabajo en una tienda de discos: *Pop*, *Piedra Rodante*, *Caballero*; y periódicos como *El Herald*, *Excélsior* o *El Gallo Ilustrado*. Lamentablemente, su vida de excesos degeneró paulatinamente su salud. Ya en su nuevo domicilio, un cuarto rentado en Anatole France 90, de la colonia Polanco, su vida terminó a los 38 años de edad en circunstancias que hasta 2001 no habían sido esclarecidas.

Realizar el análisis literario sobre la obra de Parménides me genera un problema metodológico, originado por el medio literario y gran parte de sus lectores desde hace 50 años. El nacido en Orizaba pertenece a la generación denominada por Margo Glantz en el proyecto editorial *Narrativa joven*, de 1969, como escritores de “la Onda” (Ocampo, *Diccionario: G 94*); sin embargo, el veracruzano no fue incluido en dicha antología, originalmente editada por Xorge del Campo no por Glantz, y el rastreo de sus publicaciones en los medios impresos mexicanos que se ha elaborado para esta investigación ubica su entrada al medio literario mexicano años atrás, en

1962. Por lo tanto, reconstruiré el contexto en el que se vio inmerso Parménides al momento de publicar sus primeros textos y *Pasto verde*.

Es en 1962 que en “Artes, Letras y Ciencias”, suplemento del periódico *Ovaciones* coordinado por Emmanuel Carballo y Alfredo Leal Cortés, se publica el primer texto de Parménides, con tan solo 18 años: se trata de una reseña de teatro de la obra “Mi otro marido”.¹ Entre 1964 y 1967 García Saldaña escribirá para “Artes, Letras y Ciencias” siete reseñas teatrales y sobre libros, así como entrevistas a escritores y su primera publicación literaria: el cuento “En noches como esta”².

También en 1962, después de renunciar a la dirección de “México en la Cultura” del diario *Novedades*, Fernando Benítez funda el suplemento de la revista *Siempre!*: “La Cultura en México” (Cabrera López 83-84), cabe señalar que junto a Benítez renunciaron José Emilio Pacheco y el mismo Carballo. Años más tarde, con el comienzo de los movimientos revolucionarios de 1968 “La CM” inclinó su línea editorial a las ideas políticas que predominaban en aquella época. Como lo señala el escritor mexicano Jorge Volpi:

Se glosaron propuestas y se publicaron apologías de toda índole, relativas al Che Guevara, con motivo de su muerte en Bolivia; la Revolución cubana y el Congreso Cultural de la Habana; Régis Debray; Martir Luther King, por su asesinato en 1968; el Poder Negro y Stokely Carmichael. También dedicó espacio “La CM” a la guerra de Vietnam y sus conflictos con China y la URSS, el armamentismo de los Estados Unidos, los presos políticos del movimiento sindical ferrocarrilero de 1959 y de la Central Nacional de Estudiantes Democráticos (comunistas) en México. (81)

¹ García Saldaña, Parménides. “Mi otro marido” [obra escrita por Ives Mirande y Monzy-Eon]. *Artes, Letras y Ciencias*, suplemento de *Ovaciones*, supl. 48, 25 de noviembre de 1962, p. 5.

² García Saldaña, Parménides. “En noches como esta”. *Artes, Letras y Ciencias*, suplemento de *Ovaciones*, supl. 222, 13 de abril de 1966, pp. 3-4.

Con la llegada del mayo francés, con Fuentes como corresponsal desde París y con la atención que Carlos Monsiváis y José Emilio Pacheco prestaron a los movimientos en Checoslovaquia y Polonia, se publicaron dentro de “La CM” textos sobre los dirigentes estudiantiles y sus respectivos movimientos. La línea editorial de este suplemento se inclinó hacia tópicos filosófico-culturales y juveniles del momento (Cabrera López 104). El trabajo que los escritores y periodistas culturales de la época brindaban al suplemento requirió fortalecerse por la represión del gobierno mexicano al movimiento estudiantil y la posterior ocupación de Ciudad Universitaria. De tal forma, el 14 de agosto de 1968 “La CM” comenzó la publicación de artículos sobre el movimiento estudiantil mexicano. (Cabrera López 106) Artículos de académicos e intelectuales como Juan García Ponce o Rosario Castellanos se editaban con los de autores que no poseían la misma trayectoria, como el caso de Parménides (Cabrera López 104).

Tras el cambio en la línea editorial de las publicaciones, con las influencias políticas y culturales del extranjero y la preocupación por otorgarle a los jóvenes espacios para expresar sus ideas e inquietudes políticas, fue que Parménides entró de manera profesional al ámbito literario con la publicación de *Pasto verde*.

Es a través de Elena Poniatowska, reportera del periódico *Novedades* a finales de los sesenta, que García Saldaña establece contacto con el crítico y editor Emmanuel Carballo. El testimonio del encuentro quedó registrado, por el propio Carballo, en la reseña elaborada a *Pasto verde* meses después de su publicación: “Conocí a Parménides García Saldaña hace más o menos siete años [c.1961]. En ese entonces yo trabajaba en el Fondo de Cultura Económica y él asistía a sus primeras clases en la Escuela de Economía. Elena Poniatowska, si mal no recuerdo, nos puso en contacto” (“Pasto verde” 5). De tal forma, Carballo mantendría desde 1961 el vínculo con el joven Parménides y sería hasta 1967 que le brindaría la oportunidad de publicar su primera novela,

una vez que el veracruzano ya había desarrollado sus habilidades de escritura y había encontrado su estilo.

Emmanuel Carballo fundó en 1967, con ayuda de Rafael Giménez Siles, el Grupo Editorial Diógenes. Ambos personajes procedían de trabajar en la destacada Empresas Editoriales, dirigida por Martín Luis Guzmán y el mismo Giménez Siles. El primer proyecto de la incipiente editorial consistió en la publicación y promoción de autores que desarrollaran temáticas juveniles y cumplieran dos características esenciales: ser jóvenes e inéditos. Bajo esta primicia nació la “Promoción Diógenes 1967-1968”.

La promoción funcionaría de la siguiente manera: se publicarían periódicamente seis novelas, una vez entregada la última el público sería el encargado de votar enviando a la editorial sus calificaciones en una ficha que se encontraba pegada a la solapa de cada ejemplar. Los editores sumarían el número de ejemplares vendidos, las evaluaciones del público y las críticas elaboradas en revistas y suplementos culturales sobre cada novela para determinar la premiada. El triunfador recibiría la beca Martín Luis Guzmán para escribir, en el transcurso de un año, su segundo libro. El lanzamiento del concurso por parte de Carballo es, como remarca Cabrera López “el reflejo de la preocupación y sensibilidad de Carballo [por la juventud], la patrocinó desde antes del movimiento del 68” (149), pues recordemos que la primera novela se publicó a finales de 1967.

Las entregas de la “Promoción Diógenes 1967-1968” fueron, en orden cronológico, las siguientes: 1) *El libro del desamor* de Julián Meza, 2) *Mejicanos[sic] en el espacio* de Carlos Olvera, 3) *Pasto verde* de Parménides García Saldaña, 4) *Los hijos del polvo* por Manuel Farill, 5) *En caso de duda* de Orlando Ortiz, novela ganadora del premio, y 6) *Larga Sinfonía en D y Había una vez* de Margarita Dalton. De esta lista de autores inéditos llaman la atención los títulos *Pasto*

verde y *Larga Sinfonía en D* (LSD), ambos poseen de manera cifrada la referencia a drogas y en ambas novelas la música es un elemento constructor de la trama y diversos escenarios.

Incluso antes de publicado *Pasto verde*, fue notable el choque de opiniones y estilos entre diferentes generaciones. Rafael Giménez Siles fue el encargado de preparar la edición de *Pasto verde*. Como registra Armando Pereira en el *Diccionario de literatura mexicana: siglo XX* el editor español, al llevar a cabo la corrección de estilo, no estuvo muy de acuerdo con la publicación de una novela con tal manera de implementar el lenguaje. Las diferencias llegaron a tal grado que Emmanuel Carballo convenció a Giménez Siles de venderle la mitad de la editorial para continuar la Promoción Diógenes (Pereira 154). Por lo tanto, la mitad de las publicaciones de escritores noveles estuvieron a cargo de Carballo sin la ayuda de su socio.

Como menciona Cabrera López, García Saldaña y Dalton “fueron los más radicales lanzamientos de Diógenes, ya que sus libros verbalizan las sensaciones inefables y los mundos virtuales de los efectos de la marihuana y el LSD” (Cabrera López 151). Sin embargo, las similitudes no vienen únicamente de la relación temática y de sus respectivas referencias musicales dentro de las novelas, las similitudes vienen de la génesis de ambos libros. La escritora mexicana Margarita Dalton viajó a Cuba en 1961 para participar en las campañas alfabetizadoras impulsadas por el gobierno del país, donde realizó la licenciatura en Historia por la Universidad de La Habana. Posteriormente, en 1966, se trasladó a Ghana, país en el que lograría la maestría en Estudio Africanos obteniendo el grado en 1967 (Ocampo, *Diccionario: D-F* 7). En 1967 viajaría a Londres, lugar donde a partir de una experiencia alucinógena con LSD comenzará a escribir *Larga Sinfonía en D*, para posteriormente participar de la Promoción Diógenes. Como se puede apreciar ambos autores, previo a la escritura de sus respectivas novelas, radicaron fuera de México y estuvieron en contacto directo con culturas cuya relación con la música es de suma importancia.

Las dos novelas comparten relaciones de título, música y sustancia; nos referimos a que *Pasto verde* y *Larga Sinfonía en D* son juegos de palabras codificados en tres distintos niveles: “Pasto verde” refiere, en primer lugar, a la canción interpretada por Angélica María mencionada en la novela; es también la referencia a una droga en específico: la mariguana, aludida en el libro. Por su parte, las letras iniciales de *Larga Sinfonía en D* (LSD) cifran, al formar un acróstico, el nombre de la sustancia alucinógena que genera la experiencia vivida por la protagonista en la novela. Las iniciales dirigen también a dos aspectos musicales: Sinfonía, que por sus movimientos es similar a la estructura de la novela por sus cuatro apartados y al mismo juego con el acróstico creado por la canción del grupo británico The Beatles, “Lucy in the Sky with Diamonds” (LSD). Esta última canción es mencionada en distintas ocasiones dentro de la narración, además de ser el epígrafe de un capítulo de la novela de Dalton. La escritura en inglés, y en específico de la música en ambas novelas, puede provenir del hecho que ambos autores conocieron la música y el idioma que emplean en sus respectivos textos fuera de México y se desarrollaron en experiencias relacionadas a la música y contextos anglófonos. Ambos experimentaron las referencias musicales que refieren en sus libros en su contexto espacio-temporal original.

Margarita Dalton mencionó dos puntos importantes en su relación con Parménides. El primero de ellos es la ausencia de comunicación entre los miembros de la Promoción Diógenes; no existieron juntas o reuniones previas a la publicación de las novelas en las que Carballo explicará a los autores el proyecto editorial que tenía en mente. No obstante, en 1967, Margarita Dalton y Parménides se reunieron por iniciativa del autor *veracruzano*. Tales reuniones, lo señala la autora, se llevaron a cabo para dialogar cuestiones relacionadas con las influencias que tenían en común: la literatura de Gurdjieff, la “deconstrucción” del lenguaje, la Revolución, los alcances de la mente, opiniones sobre las drogas. A partir de la entrevista se logró recalcar uno de los puntos

de contacto más cercanos entre ambos autores, los prejuicios hacia los jóvenes. En palabras de Dalton: “Parecería que a los jóvenes de la Onda, nos interesaba solamente la droga, pero no es cierto” (s/p).

Un año después de la finalización de la “Promoción Diógenes”, en 1969, se gestó otro proyecto editorial importante para la nueva generación de jóvenes: la publicación de la antología *Narrativa joven de México*, a cargo de Xorge del Campo. El antecedente directo de la antología fue el taller Mester de Juan José Arreola, en el cual habían coincidido Roberto Páramo, quiera fuera coordinador del taller hasta 1967, el propio Del Campo, Elsa Cross, José Agustín, René Avilés Fabila, Gerardo de la Torre y Juan Tovar. De tal forma que, *Narrativa joven de México* se conformó por un cuento acompañado de un cuestionario con datos biográficos e intereses de cada autor antologado. Además de los antes mencionados fueron publicados escritores con menor reconocimiento literario en aquella época: Eugenio Chávez, Farill Guzmán, Eduardo Naval y Juan Ortuño Mora (Cabrera López 152). Dos escritores que manifestaron su inconformidad con el contraste generado por la experiencia entre ambos grupos fueron Jorge Aguilar Mora y Gustavo Sainz, posiblemente la razón por la cual no fueron incluidos en el libro (Sainz 633-634).

Para la primera edición de su proyecto, Del Campo se apoyó en una figura con renombre para consolidar y definir a los escritores de dicho grupo, acudió a la académica Margo Glantz. Es importante señalar que los jóvenes incluidos en esta publicación no representaban la totalidad de las características literarias del grupo Mester o de los suplementos culturales de la época en los que estos jóvenes publicaban. Buen ejemplo de lo anterior es Salvador Elizondo, alumno de Arreola, en el CME: publicó en 1965, el mismo año que *Gazapo* y uno después que *La tumba*, *Farabeuf*, novela con estructura, estilo, temática e influencias muy alejadas al resto de los escritores jóvenes.

Como señala Cabrera López, las razones de Glantz para dirigir el proyecto de Del Campo, provienen “de los mecanismos de legitimación que forman el *habitus* del campo literario mexicano” (Cabrera López 154). Al incluir a Glantz como prologuista de la antología y con el respaldo del sello editorial Siglo XXI, la posible “recepción adversa” de lectores y críticos tradicionalistas, se vería sosegada al incluir la firma de Glantz, académica universitaria y directora de *Punto de Partida*. Sin embargo, las impresiones de Glantz de los autores antologados serían poco favorables y con repercusiones casi insolubles en la actualidad.

La crítica de Glantz en el prólogo señala que los nuevos escritores se sentían separados de sus antecesores (Arreola, Fuentes, Rulfo, Yañez); subraya que su estilo antisolemne, por las temáticas sexuales “epidérmicas”, y el empleo de fuentes ajenas a la literatura para desarrollar el lenguaje resultaría coloquial y no funcionaría como denuncia al *establishment*; por el contrario, la forma de escribir de este grupo de jóvenes funcionó únicamente “como registro eventual de una realidad”. Es a partir de “Cuál es la onda”, cuento de José Agustín incluido en la antología, que Glantz etiquetó a un grupo de jóvenes que compartían el uso particular del lenguaje y referentes musicales bajo el sello de “la Onda”. Cabe señalar que dicha antología no registra a Parménides, hecho aparentemente justificado porque el libro de cuentos *El rey criollo* aún no se publicaba³ (Calderón 27).

El poder implícito de una figura importante de la crítica literaria provocó, irónicamente, la deformación del significado de la palabra onda, para ser relacionada con un grupo de escritores contraculturales; la etiqueta terminó por definir a un grupo poco homogéneo, no a una manera de hacer literatura. Los textos representativos de los escritores del grupo llamado de la Onda: *La*

³ Acontecimiento similar se repitió en 1980, esta vez a voluntad del antologador. En *Jaula de palabras*, el escritor mexicano Gustavo Sainz no incluyó cuento alguno de Parménides García Saldaña, a pesar de incorporar a José Agustín y Jesús Luis Benítez.

tumba (1964) y *De perfil* (1966) de José Agustín; *Gazapo* (1965) de Gustavo Sainz; *Los juegos* (1967) de René Avilés Fabila y *Pasto verde* (1968) ya habían sido publicados cuando el prólogo de Glantz salió a luz en 1969.

Ya hemos explicado que el origen de las publicaciones, periodísticas y literarias, de Parménides quedó trazado junto a Carballo y su labor editorial. En suma, es importante remarcar un par de cuestiones adicionales sobre García Saldaña: 1) a diferencia del resto de los autores de su generación, no fue incluido en la antología prologada por Glantz. De hecho, ninguno de los autores de la Promoción Diógenes fue señalado como parte de “la Onda”, con excepción de Margarita Dalton; 2) no fue compañero de escuela o taller literario de otro miembro de su generación literaria antes de la publicación de *Pasto verde*. Su acercamiento al grupo responde al interés de conocer a José Agustín, quien, tras la publicación de *La tumba*, de la mano de Juan José Arreola (Kirk 12), ya había recibido cierto renombre entre los jóvenes escritores.

Otro de los miembros de la generación, también cercano a José Agustín desde su juventud, Gerardo de la Torre narra la inmersión de Parménides al grupo que años más tarde sería conocido como de “la Onda:

A mediados de los años sesenta asistí en el Club de Periodistas a un coctel que se ofreció al escritor alemán Günter Grass, quien había accedido a la fama universal con la novela *El tambor de hojalata*. Por entonces, los aspirantes a escritores suponíamos que la mejor escuela eran los cocteles de gente culta y no nos perdíamos uno, y desde luego apareció, armado con la libreta de apuntes que era como la insignia de nuestra vocación, un muchacho bajito y delgado de ojos claros y alegres, pelo rizado. Vestía una sudadera negra que premonitoriamente proclamaba University of Lecumberri. Era él. Era Parménides García Saldaña. [...]Mientras tanto, en algún corrillo Parménides confesó que había asistido al coctel no porque le interesara la obra del escritor alemán sino porque tenía ganas de conocer a José Agustín, que ese año de 1964 acababa de publicar *La tumba*. Y por allí andaba

Agustín y se conocieron al calor de alguna copa de vino y luego se hicieron amigos y cuatro años después la editorial Diógenes de Emmanuel Carballo echó al mundo la primera y única novela de Parménides: *Pasto verde*, seguida en 1970 por el libro de cuentos *El rey criollo*. (De la Torre s/p)

Dicha reunión tuvo lugar el sábado 7 de mayo de 1964, en el Club de Periodistas, como señala de la Torre; fue encabezada por Carlos Pellicer y Francisco Monterde, respondiendo a su cargo como presidentes del CME y de la Asociación de Escritores de México. Fue el propio Díez-Canedo la persona encargada de invitar a México al escritor alemán aprovechando la oportunidad, pues el escritor alemán se encontraba como profesor visitante en la Universidad de Columbia.

Se invitó, la primera de un total de tres visitas, a Grass con motivo de la Feria del Libro, evento que se realizaba en el Auditorio Nacional. Su estancia comenzó el 2 de mayo y culminaría el domingo 8. Por la tarde del miércoles 6, en el espacio dedicado a la distribuidora de Joaquín Mortiz, Avándaro, de la Feria del Libro, el escritor firmaría libros a los participantes, entre los cuales, según relata Rafael Vargas, se encontrarían personalidades cercanas a Parménides: “Hay un registro fotográfico de ese momento [el del 6 de mayo], una memorable imagen en la que aparecen, en torno a un joven Günter Grass que estampa una dedicatoria, Margarita Bermúdez [futura esposa de José Agustín], José Agustín, María Luisa (La China) Mendoza, Joaquín Díez-Canedo y Gustavo Sáinz” (Vargas). De este encuentro surgirá la relación amistosa del veracruzano con el resto del grupo.

El par de citas anteriores permiten identificar el momento en que Parménides García Saldaña conoce a los integrantes del grupo con los cuales compartirá la etiqueta de “la Onda”, tres años antes de la publicación de *Pasto verde*. También podemos apreciar la relación entre personalidades como Díez-Canedo o Günter Grass, también cercanos a nombres como Juan Rulfo, Juan José Arreola u Homero Aridjis. Así, vemos que el grupo bautizado por Glantz se conformaría

previo a la escritura de sus obras más representativas. Es importante recordar que para 1964, la mayoría de los integrantes ya habían participado en talleres literarios o de teatro, revistas estudiantiles y comenzaban a ser publicados, el caso de José Agustín, en colecciones reconocidas.

En su origen, *Pasto verde* pretendía llevar por título *La onda*, no obstante, por recomendación de José Agustín, lo modifica. La palabra onda tenía una connotación mayor en el uso de los jóvenes de la época. El segundo título apunta a distintas causas: el uso de marihuana en los sesenta y la canción “Green Grass” de Gary Lewis & the Playboys junto a su versión en español interpretada por Angélica María (“Pasto Verde”). Además, Angélica María estelarizó en 1967 la película *5 de chocolate y 1 de fresa*, dirigida y escrita por Carlos Velo con la colaboración de José Agustín; la actriz no sólo fue cercana al grupo de escritores, también se convirtió en un “ícono juvenil”, por tal motivo, como escribe el propio José Agustín, Parménides “la idealizó en su novela *Pasto verde*” y utilizó el título de la canción para nombrar su novela (Ramírez, “Prólogo” 9).

Como complemento a la información anterior incluyo un dato de suma importancia. Aunque el resto del grupo de la Onda estuvieron en desacuerdo con la etiqueta que ceñía su figura pública y literaria, hubo una excepción: la de Parménides García Saldaña. El hermano menor de Parménides, Edmundo García Saldaña, señala que a su hermano le agradaba que su obra fuera identificada como de “la Onda” por dos motivos. El primero es la relación con su ideología y expresión juvenil; al poseer esta etiqueta sería parte de un grupo que abanderaba una posición anti-*establishment*, etiqueta que, además, coincidía con el primer nombre propuesto para la novela. El segundo motivo fue la cercanía fonética entre la palabra onda y el título de la novela de Jack Kerouac, *On the Road*, una de las principales influencias del veracruzano. Lo anterior fue para Parménides la manera de colocarse dentro de un grupo en particular que había sido nombrado por

una figura del campo literario, similar a lo que pasó con una de sus principales influencias: la generación *beat*.⁴

El grupo de la onda se identificó con los ideales de escritores extranjeros, sobre todo norteamericanos, y el rock como elemento fundamental para los escenarios de sus personajes. En la totalidad de la obra de Parménides se puede apreciar una gran influencia de los autores pertenecientes a la *beat generation*, y, sobre todo, del rock como fenómeno contracultural y de expresión de la juventud.

Por ser un referente literario y cultural importante, por haber sido admirado por el autor y haber tenido una relación estrecha, rescatamos lo escrito por José Agustín sobre Parménides García Saldaña. Empero, no reconocemos las palabras del autor de *La tumba* como análisis literario exhaustivo, por el contrario, son comentarios superficiales que atienden a lo biográfico y que en ocasiones han difundido información incorrecta.

Sobre Parménides, José Agustín ha escrito cuatro momentos distintos. Primero en *La contracultura en México*, libro que comparte dedicatoria a Parménides: lo menciona como “el único verdadero patriarca de la onda en México” (Ramírez, *Contracultura* 97). En su libro José Agustín escribe un capítulo entero sobre García Saldaña en el cual hace un recuento biográfico y literario de cinco cuartillas; aunque impreciso en fechas y datos.⁵ Lo más importante por resaltar es su comentario sobre la novela:

Pasto verde es un caso único en la literatura mexicana, por lo catártico y libre; en su naturaleza cabe todo tipo de exceso, y eso hace que la lectura a veces se arrastre, pero en general es un libro que reta al lector y que lo obliga, en cierta forma, a vencerse a sí mismo. Por una parte, deja claro lo que para él era la onda, sus mitos,

⁴ El término *beat* fue acuñado previo al proceso de escritura del grupo en 1952 por John Clellon Holmes en una entrevista con Jack Kerouac. Véase Clellon Holmes, John. “This is the beat generation”. *New York Times Magazine*, 16 de noviembre de 1952, p. 10.

⁵ Por ejemplo, la fecha de muerte de Parménides o que Margarita Saldaña, periodista de *Excélsior*, era su tía.

sus héroes, sus modos de ser. También es una manifestación de la lucidez de la locura. (Ramírez, *Contracultura* 144)

La segunda mención sobre el autor de *Pasto verde* data de 1986 en *El rock de la cárcel*, autobiografía de José Agustín; no obstante, esta referencia es brevísima. El autor de *La tumba* rememora la recepción de su primera novela y el ambiente cultural; recuerda que fue encasillado como escritor de la onda y que, con *Pasto verde*, “Parménides era el único que sí se sentía disc jockey de Radio Prestapalaorquesta” (Ramírez, *El rock* 128) y vuelve a mencionar que en un inicio la novela se llamaría *La onda*.

El epílogo a la edición de 1997 de *El rey criollo* estuvo a cargo de José Agustín. Además de la información referida en los dos textos previos, José Agustín nos aporta información biográfica repetida, los conflictos del veracruzano con las mujeres de sus amigos, un par de anécdotas conflictivas y datos sobre la publicación póstuma de *En algún lugar del rock*.

La última mención será veintidós años después de la muerte de Parménides, 2004, en un número de la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* dedicado a las generaciones literarias de la segunda mitad del siglo XX en México. En un ejercicio similar al de Glantz, José Agustín evalúa, como portador involuntario del estandarte, a la generación de escritores jóvenes que quedaron bajo el estigma de la onda, de ahí el título del texto. Con mayor vista del panorama, el autor apunta las confusiones e incongruencias de haber sido aglutinados como onderos. Como ejemplo más claro de lo anterior, subraya lo siguiente: “Ni siquiera éramos un grupo sin grupo como los Contemporáneos, pues Sainz y Parménides nunca fueron amigos y se trataron muy poco” (Ramírez, “La onda” 14). Agustín termina por aclarar:

Pero la categoría “literatura de la onda” también es errónea y se presta a malentendidos y confusiones ya que por esas fechas existió un movimiento juvenil, subterráneo, llamado “La Onda”, resultado del cruce entre el movimiento estudiantil de 1968 y las ideas de los jipitecas de la misma época. Los chavos de

“La Onda” fueron cantados por el grupo de rock el Tri (“Chavo de onda”) y tuvieron su apogeo durante el festival de rock de Avándaro de 1971, tras el cual, técnicamente, se extinguieron y dieron origen a las bandas de fines de los setenta, más punk pues ya no les interesaba la mística de amor-y-paz. El único cronista literario de “La Onda” es Jesús Luis Benítez, con sus inconseguibles libros *A control remoto y otros rollos* y *Las motivaciones del personal*. Y así como Ken Kesey inventó a los hippies pero nunca los narró literariamente, Parménides convivió con los chavos de ‘La Onda’, pero no escribió sobre ellos. (Ramírez, “La onda” 15)

De “‘El Radical’, provocativo y anarco, poeta maldito” Parménides, como él lo llama, José Agustín reitera la misma información biográfica, datos sobre su aportación a la editorial Diógenes y las fechas de sus dos primeros libros.

Ahora bien, la obra de Parménides García Saldaña no fue influenciada únicamente por su contexto, ni por sus referentes literarios. *La narrativa del veracruzano* es, también, producto de la contracultura norteamericana recibida en México durante la década anterior. El fenómeno social provocado por los rebeldes sin causa comienza con la obsesión por dos personajes: Marlon Brando en *El salvaje* (1953) y James Dean en la película *Rebelde sin causa* (1955). Además, el papel del músico de rock and roll, Elvis Presley sería importante para un segmento de la población de jóvenes por la cantidad de seguidores que captaba. Durante la proyección de la película *El barrio contra mí* (*King Creole* por su título original) en el cine Las Américas en mayo de 1959, más de 600 “rebeldes sin causa” entraron a la sala de cine para destruir y aventar las butacas, así como acosar sexualmente a un grupo de chicas que intentaba salir de la sala (Anónimo B1). Este acontecimiento fue retratado por Parménides en su cuento “El rey criollo” que da título a su volumen de cuentos de 1970.

La tensión política de la época sumada al crecimiento de los jóvenes pertenecientes a la clase media, provocó que se cuestionara el papel de los jóvenes mexicanos y se hizo de ellos el

objetivo de las críticas de una sociedad mexicana conservadora. Sobre lo anterior comenta la académica alemana Inke Gunia: “La juventud mexicana por primera vez se atrevía al autoanálisis, a la búsqueda de una identidad propia y a la definición del papel personal dentro de la sociedad” (Gunia 117). Con el auge del rock en México el repudio a los valores o costumbres norteamericanas aumentó. Las preferencias de la juventud perteneciente a la clase media (la de la colonia Narvarte o Del Valle) no sólo se marcarían por el tipo de música que escuchaban, también por la manera en que vestían, su actitud ante las figuras de poder, la manera de hablar o los libros que leían.

Sobre la importancia que tiene la música, retomemos el origen del rock and roll y su repercusión social. El crítico musical Colin Cripps refiere que:

Quando comenzó en 1954, el rock ‘n’ roll fue un shock total, una explosión de poder, un ultraje y, sin embargo, su desarrollo era predecible [...]. El rock ‘n’ roll era especial porque significaba las numerosas y diferentes tendencias de la música popular. Por tanto, podríamos afirmar que el rock ‘n’ roll fue importante para la historia de la música no sólo como estilo musical, sino especialmente como fenómeno de masas. En esta corriente musical resultaron igualmente decisivas no sólo la parte musical sino también la estética y los textos de las canciones que fueron esenciales para empatizar con las preocupaciones juveniles y crear una identidad generacional como no había existido hasta el momento. (Cripps 84)

Vemos que la implementación de grupos como los Rolling Stones, The Beatles o compositores como Bob Dylan por parte de Parménides es el resultado de un fenómeno cultural que embistió a la juventud, pues como señala Eric Zolov: “El rock and roll se convirtió en un prisma discursivo a través del cual se filtraban las esperanzas, miedos y ansiedades de una sociedad que experimentaba una rápida modernización” (Zolov 17, traducción nuestra). Encuentro aquí la causa por la cual Parménides mezcló su prosa con referentes musicales de contracultura, además de ser un rasgo de su época se apropió de ellos pues su discurso era concordante a sus inquietudes

como joven. Sobre el tema, Gunia escribe que “Son la música y el cine los medios que más influencia ejercen sobre la formación de opinión de la juventud mexicana” (Gunia 107).

Si observamos el panorama, dentro de la tradición hispánica, de la influencia de la música popular, la lista es más grande de lo que podríamos suponer *a priori*. En el caso inmediato de México, José Agustín publica *Inventando que sueño* en 1968, libro que incluye el cuento “¿Cuál es la Onda?”, cuyo uno de los dos epígrafes es referencia al grupo The Doors.⁶ De este texto el músico bajacaliforniano Javier Batiz adaptaría a canción fragmentos en la pieza homónima “Inventando que sueño” que aparecerá en el álbum *Me gusta el rock*, del mismo año.

1.2. Consideraciones previas: hacia un estado de la cuestión

Consideramos importante señalar aquí que, junto a García Saldaña, la lista de autores nacionales que retoman referencias musicales en su narrativa es extensa: José Agustín en *La tumba* (1964), “¿Cuál es la onda?” (1968) y *Se está haciendo tarde (final en laguna)* (1973); Margarita Dalton, con *Larga Sinfonía en D* (1968); Federico Arana en *Las Jiras* (1973); Juan Villoro en 1986 con *Tiempo transcurrido*, Luis Humberto Crosthwaite en *El gran pretender* (1992) e *Idos de la mente* (2001); *Rhyme & Reason* (2008) de Criseida Santos Guevara; Vicente Alfonso con *Partitura para una mujer muerta* (2010); Carlos Velázquez en *Cuco Sánchez Blues* (2004) y *La biblia vaquera* (2010); *Circa 94* (2010) de Fran Ilich; Rubén Don con *Nos veremos en el infierno, Kurt Cobain* (2011); *Backstage* (2012) de José Noé Mercado; Eduardo de Gortari con *Los suburbios* (2015); *Satán rechazó mi alma* (2015) de Juan Carlos Hidalgo y, más recientemente, *Blues vagabundo* (2018) de Adán Medellín, sólo por mencionar algunos. Es innegable que la interacción entre la narrativa y la música recibe atención de los campos periodísticos, editoriales y, principalmente,

⁶ El otro pertenece a *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante.

de los lectores, independientemente del género, estilo o corrientes musicales y literarias implicadas en el híbrido.

Sin embargo, la manifestación literaria híbrida no es específica ni de México ni de la música popular. En la tradición hispanoamericana, es posible ubicar en novelas y ensayos sobre música, escritos por Alejo Carpentier, evocaciones a las estructuras, tramas, paratextos y personajes del campo musical: *¡Écue-Yamba-O!* (1933), *La música en Cuba* (1946), *El acoso* (1956) *Concierto barroco* (1974), *América Latina en su música* (1975), *La consagración de la primavera* (1978) o *El músico que llevo dentro* (1980).⁷

Otros autores, por mencionar pocos de la amplia lista iberoamericana, que también han aportado obras literarias que establecen relaciones entre la música y la narrativa son: Guillermo Cabrera Infante en *Tres tristes tigres* (1967), *Delitos por bailar el chachachá* (1995) y *Mi música extremada* (1996); Luis Rafael Sánchez con *La guaracha del Macho Camacho* (1976) y *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1988); los colombianos Andrés Caicedo en *¡Qué viva la música!* (1977) y Rafael Chaparro Madieto con *Opio en las nubes* (1992); Álvaro Bisama con *Estrellas muertas* (2010) y *Ruido* (2012); y Washington Cucurto con *Sexybondi* (2011).

Vale la pena agregar que el fenómeno de hibridación también se ha expresado en sentido inverso. El escritor poblano y amigo de García Saldaña, Juan Tovar, escribió en 1991 el libreto para la ópera *La hija de Rappaccini*, adaptación de la obra homónima de Octavio Paz. Años más tarde, Julio Estrada adaptó la creación literaria de Juan Rulfo en la multi-ópera *Murmullos del páramo*, estrenada en España en 2006; de Estrada también es posible escuchar su adaptación de

⁷ Aunque existen artículos dispersos al respecto, son dos los libros relevantes sobre los estudios musicales en Alejo Carpentier: Pablo Montoya (2013): *La música en Alejo Carpentier* y Katia Chornik (2015): *Alejo Carpentier and the Musical Text*.

Bajo el volcán de Malcolm Lowry.⁸ Curiosamente, un exalumno de Estrada, Mauricio García de la Torre, estrenó en Montreal en 2007 “La migala”, versión para cuarteto de cuerdas del cuento homónimo de Juan José Arreola. Más cercano al objeto de estudio de esta investigación encontramos al grupo mexicano de rock Belafonte sensacional, quien estrenó en 2019 el sencillo “Epic Aris” en su disco *Soy piedra*, el título hace referencia al protagonista de *Pasto verde*.

Es posible que las adaptaciones de la literatura hacia la música con mayor eco sean dos. La primera, de 1938, es el poema sinfónico de Silvestre Revueltas basado en *Sensemayá* de Nicolás Guillén. La segunda es la serie de piezas adaptadas en 1984 para el Festival Internacional Cervantino en torno al homenaje a Octavio Paz: Manuel Enríquez arregló “Manantial de soles”; Mario Lavista, “Hacia el comienzo”; y Daniel Catán, quien musicalizó también la citada *Rappaccini*, estuvo a cargo de “Mariposa de obsidiana”.

No obstante, la respuesta editorial positiva y la literatura híbrida por parte de los escritores no implica que las herramientas teóricas para su estudio se hayan desarrollado paralelamente. Una nueva generación de escritores y críticos literarios se enfrenta a una de las repercusiones que la globalización y los medios de comunicación masivos tienen en el arte: es decir, la hibridación de géneros y disciplinas artísticas. No sólo la música, el resto de expresiones, sobre todo el cine y la fotografía, se reflejan en los procesos creativos; sin embargo, estos se han vuelto más complejos y difíciles de asimilar.

Volvamos ahora al contexto histórico de mediados de los sesenta. Desde un punto de vista diacrónico, *La tumba* —publicada por José Agustín en 1964— y *Gazapo* —Gustavo Sainz editada en 1965— conforman la primera ola de expresiones narrativas mexicanas centradas en protagonistas adolescentes y en la rebelión de estos jóvenes contra el “establishment” de la

⁸ El proceso creativo de Estrada y el origen de su adaptación ha sido publicado como parte de su estudio de 2007 bajo el título *El sonido en Rulfo: el ruido ese*. UNAM/IIIE.

sociedad mexicana de época; ambas son manifestaciones artísticas etiquetadas prontamente por Margo Glantz en 1971 como “literatura de la Onda”⁹. Entre los estudios críticos sobre este grupo literario, el de Inke Gunia (1994) establece un eslabón importante para el diálogo académico entre su estudio, el de Glantz (1971) y otros posteriores:

Se ha podido elaborar que las características como la adolescencia del protagonista y/o su rebelión contra el orden social constituido no explican suficientemente la novedad de estos textos de José Agustín y Gustavo Sainz. El subsiguiente análisis comparativo ha revelado que Agustín y Sainz por medio de las novelas [...] establecieron una literatura que retrata las idiosincrasias de un sector de la sociedad mexicana contemporánea que hasta entonces había permanecido al margen del contexto literario nacional. (Gunia 304)

Si bien, sus palabras se centran en las novelas de José Agustín y Gustavo Sainz, el estudio es extensivo a la obra de escritores como René Avilés Fabila, Gerardo de la Torre, Margarita Dalton o Parménides García Saldaña, quienes, a la postre, publicarían textos narrativos.

Así, los rasgos de estilo desarrollados en *La tumba* y *Gazapo* vislumbraron una estética reproducida por algunos de los escritores etiquetados con el mote de “la Onda”. Empero, sería reduccionista aseverar que los únicos artificios literarios que definen a esta generación de jóvenes nacidos alrededor de los años cuarenta son la rebelión contra el *establishment* y la elección de protagonistas jóvenes que narran sus historias en primera persona

⁹ Aunque a este respecto es citada por antonomasia la antología *Onda y escritura en México: jóvenes de 20 a 33 años* (1971), compilada y anotada por Glantz, este esfuerzo editorial centrado en jóvenes escritores fue antecedido por el proyecto *Narrativa joven de México* (1969), también editado por Siglo XXI. La compilación de 1969 fue elaborada por Xorge del Campo y prologada por Glantz; incluye textos de diez autores y una autora (Elsa Cross) —en comparación con los veintiséis autores y dos autoras (Esther Seligson y Margarita Dalton) de la versión de 1971— acompañados de los “Datos biográficos” y “Bibliografía” elaborados por del Campo. Las características técnicas que diferencian *onda* de *escritura*, así como los textos que las presentan, establecidos por Glantz en el volumen de 1971, pueden vislumbrarse desde la edición de 1969. Sin embargo, existe una polémica importante y poco atendida en torno a la omisión de Xorge del Campo por parte de Glantz para la publicación de *Onda y escritura*. Véanse, del Campo, Xorge (20-22) y [Ramírez], José Agustín (*Contracultura* 96).

Es importante señalar que las características principales de dicho grupo, según el criterio de Glantz, son el lenguaje soez, la sexualización juvenil y el rock como unidad temática (Glantz 23-28). Algunos representantes de la Onda, revalorizaron un estilo de escritura que involucra el amalgamamiento del lenguaje narrativo con el lenguaje musical. Además, por el contexto y sincronía con el apogeo del género musical mencionado, afamaron la literatura rock para un sector discreto del campo cultural mexicano, sobre todo el juvenil y de ideas disruptivas.

Ahora bien, vale la pena anotar que “la Onda”, comprendida como fenómeno literario, y las publicaciones de sus autores han sido analizadas —ya sea directa o indirectamente— con ópticas desiguales, en relación con diferentes tradiciones y con bases teóricas variadas. Remarcamos cuatro de los libros que han sido fuentes de consulta recurrentes para diversos investigadores y tesis interesados en la narrativa García Saldaña. En suma, estos volúmenes se han encargado de estudiar el contexto bajo el cual se gestó la obra del veracruzano, el influjo de la literatura contracultural de los años sesenta, y, por supuesto, la figura del autor de *Pasto verde*.

El primero de ellos es el ya mencionado *¿“Cuál es la onda”?: la literatura de la contracultura juvenil en el México de los años sesenta y setenta* (1994), de la alemana Inke Gunia. Este libro destaca por ser el único enfocado en su totalidad al grupo literario de finales de los sesenta. En este estudio, la autora apunta las influencias literarias y musicales del cúmulo de autores nacidos en los cuarenta, principalmente las de José Agustín, Gustavo Sainz y Parménides García Saldaña, aunque no resta importancia a la obra de Margarita Dalton, Orlando Ortiz, Gerardo de la Torre y René Avilés Fabila.

A partir de su trabajo hemerográfico, Gunia rescata gran parte de las primeras reseñas sobre *Pasto verde* y *El Rey criollo*, las compara con las correspondientes a otras novelas de la época. También elabora una semblanza compleja de Parménides. Por último, casi cuarenta años después

de su publicación, reconoce a *Pasto verde* como una novela publicada dentro de un proyecto editorial en particular —el de Emmanuel Carballo—, mismo que le aporta a la obra de García Saldaña, junto al resto de los autores involucrados, características juveniles y contraculturales específicas. La autora no se somete a prejuicios de lectura por tratarse de un autor que forma parte de “la Onda”.

El resto de aportaciones de Gunia abordan el contexto social de Parménides y estudia al autor a partir su vínculo con los valores dominantes de la época. Conjuntamente con algunas de las reseñas de *Pasto verde*, ¿“*Cuál es la Onda*”? es la publicación que analiza a profundidad las estrategias narrativas en la novela; no sólo reconstruye el contexto social y estudia las implicaciones de mantiene una novela de este calibre a finales de los años sesenta, explica el estilo narrativo de un libro que había sido escasamente estudiado hasta ese momento.

Por su parte, se editó en 1999 un volumen que aborda el origen y las repercusiones de la contracultura mexicana. En *Refried Elvis: The rise of the mexican counterculture* se analiza el papel determinante de los medios de comunicación masivos en nuestro país construir el andamiaje de la cultura juvenil. Eric Zolov reconstruye el ambiente contracultural gestado en los años cincuenta, rastrea una de sus principales causas en la incipiente distribución de productos culturales norteamericanos en México: música, cine, televisión y consecuentemente las formas de vestir, hablar y consumir; debido a la demanda juvenil de discos de rock en México, las compañías disqueras inauguraron nuevas oficinas y plantas de distribución. Es así que México se volvió el principal intermediario en la distribución de discos de vinil entre los Estados Unidos y el resto de América.

Zolov afirma que la Onda estuvo fuertemente alimentada por los discos de rock que se compartían en aquella época y por la industria cinematográfica, a tal nivel los escritores se

dedicaron paralelamente a la escritura de guiones cinematográficos. Sobre García Saldaña reconoce directamente la influencia de las figuras contraculturales norteamericanas: Elvis Presley, James Dean, Bob Dylan, los hippies y los movimientos de protesta globales. Como ya lo he resaltado, el libro del estadounidense no es un análisis literario; se dedica a explicar la relación de la contracultura proveniente de los Estados Unidos y los medios de producción, así como sus implicaciones en la cultura nacional. De *Pasto verde* y el resto de la obra de García Saldaña se no elabora ningún tipo de análisis narrativo.

El tercer libro elabora una reconstrucción detallada del contexto político y cultural de los escritores de izquierda de la segunda mitad del siglo XX. Publicado por Patricia Cabrera López en 2006, *Una inquietud de amanecer. Literatura y política en México, 1962-1987*, analiza, entre otros asuntos, las implicaciones que los suplementos culturales de los sesenta tuvieron en los escritores en México, además estudia las relaciones políticas nacionales e internacionales que influyeron en el campo literario mexicano entre 1962 y 1987.

Al respecto de García Saldaña, resaltamos tres elementos atendidos por Cabrera López: inspecciona el proyecto editorial “narrativa joven” de Margo Glantz editado por Xorge del Campo, que, si bien no incluyó a García Saldaña, sí lo contempla, a juicio de Glantz, como parte de los autores de “la Onda”. En segundo lugar, analiza a fondo la promoción Diógenes, dirigida por Emmanuel Carballo con el objetivo de publicar las primeras novelas de autores jóvenes. Por último, a este respecto, revisa el ambiente social, político y cultural de campo mexicano en torno al movimiento de 1968. Cabrera López elabora un abordaje, desde el campo cultural, de suma importancia para la crítica sobre Parménides: emparenta temática y genéticamente las novelas *Pasto verde* y *Larga Sinfonía en D* de Margarita Dalton. Ambas retratan los influjos de la escritura con sustancias psicotrópicas y con la música.

Por último, el tercero de los libros que contribuyen al estudio de García Saldaña es *Parménides: rey criollo, rey de la onda* (2001), recopilación de textos periodísticos de Enrique Montes García. El autor recuperó los expedientes oficiales sobre el fallecimiento del veracruzano, aporte necesario para llenar un vacío biográfico sobre García Saldaña. Como él mismo señala, sus pesquisas “ponen en claro las condiciones en que falleció el escritor. Ahí queda esclarecido, por fin, el misterio que durante varios años acompañó a la muerte del literato” (6). Para un conocimiento más profundo sobre la vida de Parménides García Saldaña, habría que vincular el trabajo de Montes García con las palabras de Carballo (“Pasto verde”), Poniatowska, Beatriz Espejo, José Agustín (“El rey criollo”) y con el “Autorretrato” y la “Autocrítica” escritas por el propio autor en la cuarta de forros de la primera edición de *Pasto verde*.

1.3. Crítica literaria en torno a Parménides García Saldaña y la música

Ahora bien, al ser la intermedialidad una propuesta teórica que ha recibido poca atención en Hispanoamérica —y por lo tanto en México—,¹⁰ son escasos los estudios realizados a obras hispanoamericanas desde de esta postura teórica. Anticipamos que no existe, en el sentido estricto del término, un estudio intermedial sobre la obra de Parménides García Saldaña. No obstante, tomaremos en cuenta para este apartado los análisis y perspectivas críticas que vinculan la música con la prosa de Parménides García Saldaña. Realizaremos un repaso panorámico de aquellos

¹⁰ Es importante señalar que, a pesar de la carente atención teórica que ha recibido la intermedialidad entre música y literatura en Hispanoamérica, los estudios críticos al respecto no son escasos. De hecho, existen investigaciones importantes que atiendan a los rasgos musicales en obras literarias. Para algunos estudios sobre la obra de escritores colombianos, véase, Noriega (1990 y 1997) y Arboleda González (2002); también se registra el texto de Noriega sobre el escritor chileno Carlos Droguet (1982). Sobre la obra de Luis Rafael Sánchez, véase, Aparicio (1993), Tineo (2002), De Maeseneer (2004) y de los Ríos (2011). En cuanto a Felisberto Hernández, véase, Kim (2015). Sobre Carpentier, véase la disertación doctoral de Abellán Chuecos (2017), la cual puede complementarse con la recapitulación de Chornik en su libro sobre intermedialidad en la obra del cubano (12). Sobre Cortázar, véase principalmente, el recorrido bibliográfico de Nicholas Roberts (247-259). Existen, por otro lado, aportaciones críticas que abordan la afluencia de géneros musicales específicos en la literatura hispanoamericana, véase, De Maeseneer (2002), Marín (2004), Torres (2008) y Party (2012).

autores que estudian —incluso sugieren— elementos musicales en la prosa del veracruzano, cada uno en mayor o menor medida según los propósitos de sus análisis.

Por la recepción que manifiestan y el reconocimiento del entorno sociocultural de Parménides, retomamos aquellas primeras reseñas en las que se prefigura o identifica la relación que puede tener la obra del autor con la música. En primer lugar, un par de meses después de la publicación de la novela, Julieta Campos escribe para *La Cultura en México* “*Onda que te quiero fresa. ‘Una catarsis sin tragedia: Pasto verde’*”. Aquí se lee lo siguiente al opinar sobre los jóvenes escritores: “Han querido alejarse tanto de las generaciones inmediatamente anteriores que han atravesado voluntariamente un point of no return ideal que les impide cualquier referencia a lo que no hayan experimentado por sí mismos” (XIII).

Además del comentario anterior, Campos demuestra tener conocimiento del medio literario juvenil, pues no sólo identifica las intenciones estéticas de Parménides, sino que además lo relaciona con José Agustín y una de sus publicaciones que llevaron la atención de lectores y críticos hacia la música de la época. Campos escribe:

Se abandona la aculturación hecha a base de afinidades buscadas y encontradas en la literatura ya hecha para beber, casi exclusivamente en esa nueva fuente de poesía que son los textos de la “nueva música clásica” —los Beatles los Doors, los Ultimate Spinach, Donovan, los Byrds. (“Onda” XIII)

Al referirse a *La nueva música clásica*, texto publicado el mismo año por el guerrerense, señala hacia esa dirección la influencia de Parménides. Así, identifica los intereses literarios de García Saldaña no sólo en la afinidad con José Agustín, sino en proponer nuevos “espectadores”, los lectores, sobre todo jóvenes, interesados en la llamada “nueva música clásica” también pueden adentrarse en la literatura de escritores como Parménides o José Agustín para experimentar los influjos del rock.

Concluye la nota con la afirmación: “El estallido de creatividad asociado a la música que sienten y viven los jóvenes no tiene precedentes” (XIII). La reseñista reconoce que hasta ese momento en la literatura mexicana no existía el ímpetu de unir la literatura a los referentes musicales.

En un segundo momento, en la que retoma las novelas que para ella fueron más importantes en 1968. Sobre *Pasto verdea* agrega que:

Sólo cabe dejarse tragar por un vértigo de estímulos anárquicos, sin integración posible, y protegerse en “la onda” creada con la ayuda del alcohol, la música y las drogas capaces de estimular la imaginación para vivir en un territorio fronterizo entre la realidad y el sueño, enriquecido ocasionalmente por la poesía silvestre, pero auténtica, de los textos que acompañan a la nueva música. (“Novela” II)

Por segunda vez relaciona la prosa del veracruzano con el estilo escritural y la nueva música. Es decir, para Campos la propuesta escritural de Parménides está completamente imbricada con la propuesta musical de José Agustín.

Por último, Emmanuel Carballo, quien también fuera el promotor de Parménides en medios impresos y para sus primeras publicaciones en editorial Diógenes: “Con García Saldaña el influjo de los Estados Unidos vuelve a sentirse en México, sólo que no a través de las letras sino de la música”. (“Pasto verde” 6). Reconoce los rasgos de música norteamericana en la obra de García Saldaña, popular en México a finales de los sesenta. Es importante la sentencia de Carballo porque permite darnos cuenta que es reconocible la influencia de la música en la obra escrita; por supuesto, el crítico no ahonda en los elementos que le permiten ver dicha influencia ni la manera en que se manifiestan.

Pasamos ahora a la fuente que se encuentra directamente encaminada a los estudios intermediales, aunque sin llegar a tomar la propuesta teórica; de hecho, es posible apreciar análisis de la disciplina literaria y musical encaminado a la interpretación de la obra de García Saldaña. Se

trata de las tesis de licenciatura de Mariano Rafael López Ávila titulada “Sonidos del intertexto. Articulaciones entre prosa y música en *El Rey Criollo* de Parménides García Saldaña” (2012). En este estudio López Ávila examina la obra cuentística del veracruzano a partir de *intertextualidad*, categoría que retoma de Kristeva, Genette, y que es antecedida por el dialogismo de Bajtín. López Ávila estudia como *hipotexto* las canciones que aparecen a manera de epígrafe en cada uno de los cuentos del libro *El rey criollo*; disgrega el referente musical del cuento y señala los puntos en común que permiten al escritor vincular sus epígrafes con la historia, personajes y ambientes de sus cuentos.

En lo referente al tema del presente texto, López Ávila advierte en su tesis un elemento significativo para los estudios intermediales entre música y literatura. El autor propone desde la introducción 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. (14)

Subraya así el papel del lector como receptor y decodificador del mensaje que el escritor envía a través de la música. Si un lector no se encuentra en sintonía con los referentes musicales establecidos y marcados por García Saldaña una parte del mensaje estará sesgada.

A partir de las relaciones intertextuales López Ávila analiza los elementos musicales en títulos y pasajes de los once cuentos que componen *El rey criollo*. Identifica en su tesis los intertextos musicales, y apunta que estos “engrandecen” los cuentos, ya que otorgan complementos emocionales, ambientales o de ritmo, estribando en las características de las piezas musicales inmersas en la narración. El autor pone énfasis, con base en las propuestas teóricas de Rifaterre,

Pimentel y Zavala, en la función activa que ejerce el lector para significar los elementos musicales dentro de la diégesis. De tal manera concluye:

[...] 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. (126)

Dicho de otra forma, ignorar los referentes musicales imbricados por García Saldaña en sus cuentos priva a los lectores de la experiencia polisémica e integral.

Por último, agrego un tema relevante que no ha sido tomado en cuenta y que resulta primordial para comprender a la figura del autor —independientemente si su obra es intermedial o no. Me refiero a los autores como figuras integrales y a su creación artística como una obra dentro de un espacio multidisciplinario, cuya fuente de origen y de destino no se ciñe a un campo disciplinar único.

De manera más reciente, el crítico norteamericano Brian L. Price, especialista en “literatura rock”. Lo que Price apunta sobre la obra de José Agustín es una condición que se extiende hasta la figura de García Saldaña:

While scholars have written extensively about Agustín’s fictional accounts of adolescent characters who filter their perceptions of urban experience through the lyrics of US and British music, his nonfiction writing about rock and roll has been generally overlooked in critical studies about Mexican counterculture. (244)

Así como la de José Agustín, la obra de Parménides ha sido estudiada pasando por alto sus escritos en medios periodísticos: reseñas de discos musicales, crónicas de conciertos y comentarios sobre escritores, músicos y figuras de la cultura popular de su época. En segunda instancia, se remarca, de igual manera que sucede con José Agustín que los especialistas han identificado en bibliografías

una parte de los escritos periodísticos “But much of which remains unfortunately uncollected and difficult to track down” (244).

En otro aspecto, el crítico norteamericano escribe en su texto lo siguiente “This article offers the first reading of Agustín’s nonfiction rock writing, focusing” (244). Este comentario manifiesta la actualidad de la crítica literaria en torno a ciertos autores y temas de investigación que no se adhieren a líneas con amplio público o interés académico. La cita de Price no manifiesta la ausencia de textos de investigación al respecto, deja claro que no se ha consolidado un grupo de investigación dedicado al tema o áreas académicas afines. Hemos rastreado la publicación, años antes del texto de Price, un estudio sobre la música en la literatura del autor guerrerense: nos referimos al texto de Benjamín Anaya: “Un *soundtrack* literario: la música sanguínea de José Agustín” (2010). El autor indica que “con el testigo narrado a partir de lenguaje roquero, encontramos el verdadero escenario de su música vital en la extensión de su literatura a través del género inventado por él: la crónica opinativa musical” (46). Si bien, los trabajos de Price y Anaya han subrayado —y enmendado— una tarea pendiente de la crítica, existe una tarea pendiente en el estudio de los textos de esta generación entendidos como discursos interartísticos.

El segundo aporte sustancial de Price es la aplicación del concepto *audiotopía*, a partir de los escritos de periodismo rock de José Agustín. Apoyado en los escritos de Josh Kun, Price informa que con los textos sobre rock José Agustín crea “an audiotopia, or a community of music listeners and producers that transcended the post-revolutionary familial metaphors employed by the state to lend cohesiveness to the imagined community” (245). Lo que aporta la noción de audiotopía es la idea de formar una comunidad con gustos musicales y literarios afines que logren trascender el imaginario cultural —sobre todo la forma de comportamiento— impuesto por el sistema político y social de la época.

Por tales motivos, nuestro interés para esta investigación yace en lo señalado por Price:

Surge a partir de los escritores de la Onda lo que se llama Literatura audiotópica, es decir la literatura que surge de la interacción de la música con la literatura y todo lo que esto representa y puede alimentarse para funcionar como detonador temático y de otras acciones dentro de cada texto en específico. (250, traducción nuestra)

De tal forma que, la innovación de la “literatura rock” ha sido reimplementada desde los años sesenta por diversos autores, aplicando en sus respectivos contextos históricos y sociales los géneros musicales de su preferencia y refiriendo a sus propios íconos musicales. Como lo informa Price:

Otro factor es la delimitación geográfica y genérica, musical no literaria, pues cada zona del país (literatura nacional) ha empleado los mismos elementos de influencia, sin embargo, las temáticas e implementaciones de la música son distintas de una zona a otra; un factor importante es la centralización de las editoriales y crítica literaria. (250, traducción nuestra)

Es así que entender la aplicación que ha tenido la música en la literatura ayudaría a comprender una característica identificable en autores posteriores.

Surgen, entonces, las incógnitas: ¿es la música un elemento “decorativo” al servicio de la trama o es un elemento estructural?, ¿cómo se traduce el lenguaje musical en la prosa del veracruzano?, ¿dichas técnicas serían homólogas en otras manifestaciones híbridas entre música y narrativa?, ¿cada género musical se traduce de diferente manera dentro de un texto literario o las características son intercambiables?, y más importante ¿cómo se manifiestan los límites de lo estrictamente literario y lo estrictamente musical?

2. Sobre la intermedialidad literario-musical¹¹

2.1 Antecedentes: estudios interartísticos

Cuestiona el investigador alemán Claus Clüver: “¿La canción es algún tipo de música vocal; la música vocal debería ser categorizada como una categoría multimedia dentro del medio “música” o como un medio separado como la ópera? (31).¹² Las incógnitas planteadas por el especialista en intermedialidad sirven a esta investigación como eje directivo del marco metodológico a seguir: nos referimos a la concepción metodológica “adecuada” para estudiar la música —si el término es válido— dentro de los estudios literarios.

El interés de sustentar esta investigación en los postulados intermediales se sostiene, principalmente, en los temas de estudio centrales de esta disciplina: transposición, transformación y adaptación. Las tres premisas permiten comprender —de manera interartística— el papel significador del discurso musical fusionado con la literatura para generar un artefacto literario específico.¹³ Pues, como señala Julio Prieto, resulta “útil para distinguir entre las alusiones temáticas o incidentales a otros medios y los enlaces *transformacionales*” (14).

Ahora bien, el andamiaje estructurador de esta tesis —en su noción más abstracta— es la relación de un medio con otro. Nos referimos específicamente a la experimentación interartística plasmada en la literatura a partir de la concepción subjetiva que un autor posee del medio musical. Vale la pena agregar que el término *intermedia* es introducido por el artista estadounidense, vinculado al movimiento Fluxus, Dick Higgins en el ensayo “Intermedia”, de 1966, en “el

¹¹ Para un panorama exhaustivo de la historia de la intermedialidad véase el texto citado de Clüver.

¹² Todas las traducciones del texto de Clüver son nuestras.

¹³ Me apego a la terminología característica de los estudios intermediales europeos para referirme a las obras musicales y literarias como *artefacto*. Esta concepción continúa la distinción establecida por Mukarovsky, —a partir de la propuesta de Broder Christiansen— entre *objeto estético* y *artefacto*, la cual explica el fenómeno de la valoración estética (Viñas Piquer 496-497).

contexto de las neovanguardias sesentistas” (Prieto 7).¹⁴ Higgins establece que “gran parte del mejor trabajo producido en la actualidad parece establecerse entre medios. Esto no es un accidente” (49, traducción nuestra); agrega también que el rastreo del término nos llevaría hasta el primer Romanticismo (49).

En ese sentido, otros autores —ya con la intención de establecer las bases dentro de la ciencia literaria— han formulado sus propias definiciones de *medio*. Una de las más sólidas fue la de Bohn, Müller y Ruppert, quienes lo entienden como “aquello que media para y entre humanos un signo (o una combinación de signos) a lo largo de distancias temporales y/o espaciales con la ayuda de transmisores adecuados” (en Clüver 30).

Por otra parte, Claus Clüver refiere que los primeros estudios académicos sobre las interrelaciones entre artes se publicaron a mitad del siglo XX (21)¹⁵, entre ellos destaca *La correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée* (1947), de Etienne Souriau, *The Arts and Their Interrelations* (1951), de Thomas Munro, y *Feeling and Form: A Theory of Art* (1953), de Susanne K. Langer. No obstante, uno de los primeros trabajos realizados desde las disciplinas que enmarcan este estudio es *Music and Literature* (1948) de Calvin S. Brown. Apreciamos, con estos tres volúmenes, dos generalidades relevantes: por un lado, las bases de los estudios interartísticos se establecen inicialmente en el campo de la literatura comparada; por el otro lado, inicialmente no existía una distinción entre los géneros literarios abordados en las investigaciones

¹⁴Julio Prieto informa que Higgins “recuerda que el término ‘intermedia’ es mencionado ya en S. T. Coleridge. El deseo de ‘otredad semiótica’ que irrumpe en las sucesivas oleadas vanguardistas del siglo XX, presenta notables afinidades con las inquietudes transdiscursivas del círculo de Jena, en particular con nociones como la ‘poesía expandida’ de Novalis o la ‘poesía universal progresiva’ de Friedrich Schlegel” (7, nota 2). Sin embargo, cabe aclarar que Claus Clüver ha advertido la errónea concepción por parte de Higgins del término de Coleridge (27, nota 28).

¹⁵ Clüver resalta también la importancia que tuvo para este grupo de investigadores la “Bibliography on the Relations of Literature and Other Arts”, recopilada y distribuida anualmente por Calvin S. Brown desde 1952 —auspiciado posteriormente por la Division on Literature and Other Arts de la Modern Languages Association. Este esfuerzo bibliográfico estuvo bajo la responsabilidad de tres investigadores Calvin S. Brown (1968-1972), Steven Paul Scher (1973-1984) y Claus Clüver (1985-1998) (Clüver 21, nota 7).

interartísticas.

Vemos también que las diferenciaciones entre narrativa y poesía¹⁶ —las que predominan sobre el género dramático—, no fueron marcadas sino hasta años después con la tipificación de los estudios intermediales. Vale la pena retomar que posteriormente, desde otra postura, Wellek y Warren (1985) perciben el estudio de las relaciones entre la literatura con otras artes dentro del “acceso extrínseco” del estudio de la literatura: “Estos métodos extrínsecos no se circunscriben al estudio de la literatura del pasado, sino que se aplican asimismo a la contemporánea” (87).

2.2. Preconcepciones teóricas de un escritor intermedial: Julio Cortázar

Ahora bien, por las implicaciones teóricas remarcamos las apreciaciones de Julio Cortázar, quien no sólo ha sido importante para el campo literario por su obra, sino porque ha impregnado su narrativa de musicalidad y ha manifestado la influencia que el jazz representa para su *ars poética*. Cortázar comunicó durante una conferencia en la Universidad de Berkeley, California, en 1980, lo siguiente:

Sobre cosas como el humor en la literatura y en mis cosas, la música, el juego, lo lúdico, uno tiene más una intuición que un concepto, más una práctica que una teoría, y cuando los quiere atrapar teóricamente tienden a escapar. De todas maneras quedan algunos procedimientos o métodos de acercamiento, por ejemplo con respecto a la música y la literatura o la música en la literatura. No estoy hablando de la música como tema literario sino de la fusión que en algunas obras literarias se puede advertir entre la escritura y la música, cierta línea musical de la prosa. (Cortázar 149)

Percibimos que el autor de *Rayuela* presupone la relación creativa entre la literatura y la música más allá del elemento anecdótico o la alusión intertextual —predominantemente temática—.

¹⁶ Para un breve panorama de la relación entre poesía y música, véase, Montoya. “Poesía y música” (15-23).

Cortázar enfoca su atención en la importancia que tiene la recepción lectora para la decodificación de un artefacto literario: “leemos con los ojos y sin embargo, cuando hay una prosa que podemos calificar de musical, el oído interno la capta de la misma manera que la memoria también puede repetir melodías u obras musicales íntegras en el más profundo silencio” (149-150). Advierte el papel de la memoria y las evocaciones del lector, figurando el procedimiento de recepción textual y sonoro en el cerebro de manera simultánea si la pieza literaria evoca con la suficiente fuerza su carácter musical.

También es importante resaltar la acotación que elabora Cortázar de este proceso en relación con la prosa —no con la poesía—, puesto que aclara que no se refiere a “escritores que buscaban conseguir efectos musicales mediante el juego de repeticiones de vocales, aliteraciones o rimas internas” (150). Al reflexionar sobre este fenómeno —que podemos emparentar con las propuestas intermediales actuales— el escritor manifiesta que lo reconoce en las características estructurales, estilísticas y sintácticas de su propia escritura:

Es otra cosa: el sentimiento más que la conciencia, la intuición de que la prosa literaria [...] puede darse como pura comunicación y con un estilo perfecto pero también con cierta estructura, cierta arquitectura sintáctica, cierta articulación de las palabras, cierto ritmo en el uso de la puntuación o de las separaciones, cierta cadencia que infunde algo que el oído interno del lector va a reconocer de manera más o menos clara como **elementos de carácter múltiple**. Es un tipo de prosa que llamaría (la palabra no es castiza pero no importa porque hay que inventar palabras cuando hace falta) encantatoria o incantatoria, una palabra que abarca dos principios diferentes en apariencia: el de encanto en el sentido mágico de sortilegio, de encantamiento, de *charm* en inglés, de crear una atmosfera de hipnotización o de encantamiento que podemos llamar mágica como una pura imagen; y además de encantación o encantamiento está el sentido de canto: cantar está en encantar. (150-151, negritas nuestras)

Llaman nuestra atención las palabras de Cortázar, como ya mencionamos, debido a la noción de imbricación entre la música y la literatura en la narrativa —similar a la intermedialidad—. Él autor se encontraba en Estados Unidos durante 1980, momento en el cual ya existía y se difundía a través de un grupo de academias los estudios y propuestas intermediales en el sentido estricto del término. Si bien se trataba de conjuntos de investigación herméticos y de alguna forma inaccesibles —por las barreras lingüísticas, institucionales, geográficas y tecnológicas—, no eran ajenos a los especialistas o escritores con proyección internacional o cuya obra se había traducido al inglés, alemán o francés, lenguas pertenecientes a las academias que trabajan la intermedialidad. Situación que ha cambiado en la actualidad.

2.3. Panorama breve de la intermedialidad músico-literaria en la tradición europea

Nos interesa subrayar que la intermedialidad ha permeado por diferentes campos académicos a lo largo de los años. La tradición europea es la que más atención ha prestado a estos estudios. Desde la década de los ochenta, la crítica literaria ha jugado un papel importante para el desarrollo de la otrora llamada “nueva musicología”, la cual amplió las perspectivas y umbrales metodológicos posibles para el análisis de la música y su significación cultural —véanse los trabajos de Kerman (1980), McClary (1991) y Kramer (1990)—.

Por otro lado, Katia Chornik apunta la importancia que han tenido en las últimas décadas las investigaciones musicales dentro de la cultura literaria —da Sousa Correa (2003) y Weliver (2006)—, así como los estudios sobre las adaptaciones de obras musicales en piezas literarias y de otras artes —Wright (2007) y Goehr y Herwitz (2006) — (Chornik 19). Al respecto, da Sousa Correa agregar sobre la importancia de los estudios interartísticos musico-literarios:

Agrupar la crítica musical y literaria produce no sólo un acomodo mutuo, sino una revisión compartida de las prácticas críticas. De hecho, la música por sí misma

provee una metáfora poderosa para el tipo de escrutinio literario que enfatiza las relaciones verticales “homofónicas” entre las obras de arte en diferentes medios, en vez de percibir las horizontal o “polifónicamente”, sólo con atención intermitente en momentos de coincidencia harmónica. (en Chornik 19, traducción nuestra)

Como enfatiza la autora, los estudios interartísticos no sólo han aportado propuestas metodológicas nuevas, también han compartido procesos y perspectivas que en otras disciplinas no se empleaban en el pasado.

Es así que, uno de los pasos más importantes para el fortalecimiento de los estudios intermediales a nivel global se dio a finales del siglo XX. Desde 1996 la International Society for Intermedial Studies (ISIS) es el organismo que enlaza cada una de las academias y grupos de investigación específicos de los diferentes fenómenos intermediales. Por su parte, el auge de los estudios intermediales específicos entre música y literatura se localiza en la década de los noventa en Austria, con la instauración de la International Association of Word and Music Studies (WMA) y el Centre for Intermediality Studies in Graz, ya que estas asociaciones reúnen en un mismo grupo tanto a críticos literarios como a musicólogos.

Entre ambas instancias se han editado, hasta la fecha, dos colecciones sobre investigaciones intermediales: *Studies in Intermediality* —con once volúmenes— y *Word and Music Studies* —con diecisiete—. Llama la atención que predominan los textos escritos en inglés sobre aquellos en alemán. La causa principal de este hecho es, de acuerdo a Claus Clüver, que “la conceptualización de la literatura como medio verbal y las discusiones teóricas intermediales que involucran a la literatura han sido dominadas por académicos ubicados en Alemania y Austria, varios de ellos profesores de [literatura en] Inglés” (32).¹⁷ Por otro lado, Caroline Bem agrega que

¹⁷ Para una historia más exhaustiva de la intermedialidad como ciencia literaria a través de las academias alemanas, francesas y —en épocas recientes—, canadienses véase el texto citado de Caroline Bem.

las investigaciones intermediales publicadas en lenguas diferentes al inglés, alemán y francés son ampliamente excluidas de los “mapas” de estudios intermediales, debido al incipiente desarrollo de la disciplina en sus respectivos países y las complicaciones de acceso a las publicaciones por motivos lingüísticos e institucionales (§ 11).

2.4. Intermedialidad musico-literaria en la tradición hispanoamericana

Ya hemos anticipado que más allá de nuestras fronteras, en el campo hispanoamericano son escasos los textos que interpretan la aplicación musical dentro de la narrativa, y casi nulos aquellos que han identificado que la intermedialidad —por ser la conjunción de dos lenguajes distintos— se trata de una técnica híbrida. Los estudios sobre intermedialidad que abordan autores hispanoamericanos son esencialmente tres: *La música en la obra de Alejo Carpentier* (2013), de Pablo Montoya; de Katia Chornik, *Alejo Carpentier and the Musical Text* (2015); y *Cortazar and Music* (2019), de Nicholas Roberts. Como eslabón en común entre los tres libros se encuentra el análisis de los elementos literarios a partir del significado que aportan las estructuras y asociaciones musicales. En el caso de los dos que abordan la obra de Carpentier (Montoya y Chornik) toman en cuenta los estudios y escritos del autor cubano como origen de la intermedialidad —además de ser escritor, Carpentier fue arquitecto y etnomusicólogo—. Por el otro lado, al estudiar a Cortázar, Roberts mezcla la narrativa del argentino con su gusto por el jazz y la música popular argentina.

Por su parte, en las academias hispanoamericanas, uno de los esfuerzos académicos más notorio en este campo ha sido el Grupo de Investigación de Literatura y Música del Seminario de Semiología Musical, dirigido por la Dra. Susana González Aktories entre 2006 y 2008. Como fruto de este seminario, y otros proyectos de investigación, se han publicado diversas tesis y monografías, entre ellas: “*Muerte sin fin*”. *Poema en fuga* (1997), *Sensemaya: juego de espejos*

entre música y poesía (1997) y *Entre artes, entre actos: écfrasis e intermedialidad* (2011). A pesar del importante esfuerzo, no hemos localizado estudios intermediales —en un sentido estricto— sobre los vínculos entre música y literatura en la tradición mexicana. Además, es destacable que poca bibliografía canónica sobre el tema se ha traducido al español.¹⁸

Por otro lado, encontramos la monografía “*Dile que le he escrito un blues*”. *Del texto como partitura a la partitura como traducción en la literatura latinoamericana* (2017), de Carmen África Vidal Claramonte, libro que aborda la interdisciplinariedad de la música. Tres libros más con aportes a los estudios musicales-literarios hispanoamericanos son: +*Narrativa(s). Intermediaciones novela, cine, cómic y videojuego en el ámbito hispánico* (2012), escrito por Antonio J. Gil González; la compilación *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción* (2017), editada por Ana Casas; y *La rueda mágica. Ensayos de música y literatura. Manual para (in)disciplinados* (2017), edición a cargo de Rubí Carreño Bolívar.

De la lista anterior, resaltamos *La rueda mágica*, puesto que seis ensayos analizan la música en la literatura de diversos autores iberoamericanos, de estos retomamos tres por la afinidad al tema: el primero, “Con cuerno de chivo y bazuka en la nuca: los corridos del narco y su representación en la novela mexicana reciente” de Danilo Santos e Ingrid Urguelles; el segundo, ““¡Que no se detenga ese ritmo infernal!”. El *soundtrack de Bisama* y el ‘*book music placement*’” de Ricardo Martínez; y “La loca y sus cantantes: La ‘música alharaca’ en la obra de Pedro Lemebel”, escrito por el chileno Daniel Party. Dirigimos los reflectores al último ya que Party es responsable del proyecto *Listening to gender: A hermeneutics of music as performance*

¹⁸ Circula en la red una traducción a la versión más reciente de la propuesta de Werner Wolf: “(Inter)medialidad y el estudio de la literatura”. Esta versión al español fue realizada por María Fernanda Piderit. Véase: https://www.academia.edu/40206632/_Inter_medialidad_y_el_estudio_de_la_literatura_Werner_Wolf_2011_.

de la Pontificia Universidad Católica de Chile y autor del texto “Cantantes y canciones en la obra de Pedro Lemebel” (2020).

Vemos que el recuento anterior acentúa una de nuestras inquietudes: los estudios intermediales en Hispanoamérica aún se encuentran en ciernes y en búsqueda de espacios académicos para su expansión. La literatura mexicana, o al menos un sector de ella, podría ser estudiada en su relación con otros medios de expresión; no únicamente como representaciones de contextos sociales específicos, sino como elementos que se complementan para resignificar o reforzar las intenciones creativas de sus autores.

Ahora bien, a partir del breve recorrido por los orígenes de la intermedialidad como preceptiva teórica y las cavilaciones de un autor cuya obra ya ha sido estudiada desde una perspectiva interartística —*Cortazar and Music* (2019), de Nicholas Roberts—, nos disponemos a establecer el *corpus teórico* que sustentará esta tesis. Para tales fines, abordaremos, en primera instancia, las bases de la intermedialidad entre la música y la literatura establecidas por Steven Paul Scher como *Relaciones músico-literarias*.¹⁹ Posteriormente desarrollaremos las categorías intermediales *extracomposicional e intracomposicional* de Werner Wolf²⁰ —alumno de Scher y principal fuente teórica para nuestra investigación—, actualizadas en “Literature and Music: Theory” (2015).

¹⁹ Su propuesta se encuentra principalmente en *Verbal Music in German Literature* (1968), “Notes Toward a Theory of Verbal Music” (1970) y “Einleitung: Literatur und Musik – Entwicklung und Stand der Forschung” (1984).

²⁰ Sus aportes principales sobre intermedialidad han aparecido en los siguientes volúmenes: “Musicalized Fiction and Intermediality: Theoretical Aspects of Word and Music Studies” (1999), *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality* (1999), “Das Problem der Narrativität in Literatur, Musik, und bildender Kunst” (2002), “Intermedial Iconicity in Fiction: *Tema con variazioni*” (2003), “Intermediality” (2005), *Framing Borders in Literature and Other Media* (2006) “Metafiction and Metamusic: Exploring the Limits of Metareference” (2007), *Description in Literature and Other Media* (2007), “Relations between Literature and Music in the Context of a General Typology of Intermediality” (2009), *Metareference across Media: Theories and Case Studies. In Honor of Walter Bernhart on the Occasion of his Retirement* (2009), “Metamusic? Potentials and Limits of ‘Metareference’ in Instrumental Music – Theoretical Reflections and a Case Study (Mozart, ‘Ein musikalischer Spaß’)” (2010), “Intermedialität” (2013), *Immersion and Distance: Aesthetic Illusion in Literature and Other Media* (2013).

2.5. Categorización de la intermedialidad

De tal forma, revisemos la propuesta del pionero en el campo Steven Paul Scher en su texto “Literature and Music” publicado en 1968²¹ —previo a la instauración de los estudios intermediales—. En dicha obra, el autor llama *music-word relations* a los vínculos entre la música y el texto literario y propone la siguiente clasificación triádica: *Música y literatura* (“Musik und Literatur”), *Literatura en la música* (“Literatur in die Musik”) y *Música en la literatura* (“Musik in der Literatur”). Por la primera, el autor comprende manifestaciones que comúnmente llamamos “música vocal” (174). De la segunda, Scher se refiere como aquella que:

designa obras comúnmente llamadas “música programática”. Aunque, como la música vocal, un género inicialmente musical, la música programática invita al escrutinio de académicos literarios en la medida en que a menudo exhibe un impacto de la literatura en la música. (177)

Por último, Scher refiere que la *Música en la literatura*:

es la única de las tres áreas de la interrelación que engloba exclusivamente obras de arte. Aunque inalterablemente ligadas al medio de expresión literario, de una forma u otra todas estas obras representan intentos de “musicalización” de la literatura o verbalización de la música. No importa que tan similares a la música puedan ser las construcciones puramente verbales, en la naturaleza de su material siguen siendo fundamentalmente diferentes de las obras cuyo medio es principalmente musical, como la música absoluta, vocal o programática. Los textos literarios no pueden trascender los confines de la textura literaria y convertirse en textura musical. (179-180)

Vemos, entonces, que la última es aquella que abarca en mayor medida los artefactos creados a partir de la relación interartística, mientras que las primeras ponen atención en los artefactos que poseen características de una disciplina diferente a aquella en la que fueron gestados.

²¹ Todas las traducciones de los textos de Scher son nuestras.

Wolf señala que a partir de la propuesta de Scher, podemos diferenciar entre tres formas posibles en las que la música y la literatura pueden aparecer en un mismo objeto artístico: la mezcla de música y literatura (como en la ópera), y dos formas en las que los medios no aparecen mezclados en el nivel superficial: cuando la literatura está presente en la música o el caso contrario (*Musicalization* 6-7). No obstante, señala Wolf que, a pesar de que la clasificación de Scher no se basa en un criterio claro de diferenciación, esta tipología resulta simple y cubre los fenómenos interartísticos esenciales de una forma aceptable, lo cual, facilita la extrapolación hacia las formas esenciales de intermedialidad (*Musicalization* 39, nota 78).

Ahora bien, la tipología de Scher fue reescrita años más tarde por Wolf, quien, en primera instancia, precisa definir la base metodológica de su análisis. Así, define *medio* como

un mecanismo de comunicación convencional y culturalmente específico caracterizado no sólo por un canal —o canales— técnicos o institucionales particulares, sino, principalmente, por el uso de uno o más sistemas semióticos para la transmisión pública de contenidos que incluyen, aunque no está restringida a, “mensajes” referenciales. Generalmente, los medios establecen una diferencia en función de qué tipo de contenidos pueden evocar, de qué manera son presentados y como son experimentados. (“(Inter)mediality” §2)²²

A partir de lo cual define intermedialidad como “la participación de más de un medio en la significación y/o en la estructura de una determinada entidad semiótica” (“(Inter)mediality” §2). Para Wolf, las evocaciones musicales en la literatura se ordenan de acuerdo al grado de perceptibilidad de la intermedialidad, ya que puede tratarse de una simple mención de una canción dentro del relato o una novela estructurada de manera análoga a una pieza musical compleja. Es así que cataloga la intermedialidad en *intracomposicional* y *extracomposicional*, según el grado de interacción de un medio en otro (“Theory” 459-460).

²² Todas las traducciones de las citas de Wolf son nuestras.

2.5.1. Intermedialidad extracomposicional: transmedialidad y transposición intermedial

De tal forma, la intermedialidad extracomposicional se divide en dos: la *transmedialidad*, es decir, la cualidad de un fenómeno que ocurre en más de un medio sin ser específico o tener origen en ninguno de ellos. En palabras de Wolf “es el resultado de una perspectiva esencialmente comparativa de los medios y aparece, por ejemplo, en el nivel de dispositivos formales ahistóricos que ocurren en más de un medio” (“Theory” 462). En la literatura mexicana un ejemplo de transmedialidad sería la presencia de narratividad tanto en el género literario como en la pieza musical conocida como *corrido*, cada una manifiesta el relato de acontecimientos de acuerdo a sus características mediales específicas; sin embargo, ambas comparten la capacidad de contar una historia.

En segundo lugar, tenemos la *transposición intermedial*, definida como la transferencia del contenido o características formales de un medio A en un medio B —por ejemplo, una novela convertida en ópera—. Agrega el teórico que la variante más común de transposición intermedial en la cultura contemporánea no se aplica a elementos de un medio en específico, sino a obras completas (“Theory” 463). Casos de esta categoría son apreciables en las adaptaciones a ópera de artefactos literarios: *La hija de Rappaccini*, transposición de la obra homónima de Octavio Paz, o la multi-ópera *Murmullos del páramo*, transposición de Julio Estrada a la obra de Juan Rulfo.

2.5.2. Intermedialidad intracomposicional: plurimedialidad y referencia intermedial

2.5.2.1. Plurimedialidad

Por otro lado, la intermedialidad intracomposicional se divide en *plurimedialidad* y *referencia intermedial*, esta última dividida a la vez en *implícita* y *explícita*. Entenderemos, entonces, que la plurimedialidad se genera cuando dos o más medios con sus significantes típicos están abiertamente presentes en al menos una instancia de una entidad semiótica. En estos casos, los

componentes originales de la mezcla intermedial, y por tal forma la intermedialidad misma, son directamente discernibles en la superficie de la obra, en el nivel del significante, sin ser semióticamente dependientes uno de otro (“Theory” 463). Ejemplos de lo anterior se manifiestan en la ópera —pues el libreto y la partitura pueden ser interpretados y estudiados de manera independiente— o al recitar la letra de una canción o tararear su melodía —cada una de las dos acciones es autónoma de la otra—.

2.5.2.2. Referencia intermedial: explícita e implícita

Ahora bien, la referencia intermedial puede categorizarse en *explícita* e *implícita*. La explícita se refiere al sistema de referencia o referencia individual por medio de significantes específicos a un medio sin imitación heteromedial, o lo que llama Wolf “tematización”: cuando el medio dominado es mencionado o discutido a través de las convenciones de significación del medio dominante. La referencia explícita —ya sea en su forma *intratextual*, *paratextual* o *contextual*— puede manifestarse en la discusión sobre música en una novela, con referencias directas a pintores o músicos como personajes de novelas o relatos, o en epígrafes y títulos referenciados en una obra literaria. La cualidad principal de esta categoría es que pretende tematizar o ambientar en el texto literario empleando manifiestamente referentes musicales.

Por su parte, la *referencia implícita* se trata de una referencia individual, o sistematizada, a través de formas heteromediales de imitación, ya sea por medio de *evocación*, *imitación formal* o *reproducción parcial*. En primera instancia, la reproducción “parcial de características o elementos asociados con un artefacto altermedial u otro medio implica algún tipo de mimesis heteromedial” (“Theory” 464). Este tipo de imitación es más fácil de discernir cuando el medio de origen o el medio de destino es compuesto, de tal forma que ambos poseen un elemento denominador en

común; por ejemplo, la representación de una canción citando el texto (la letra) de una canción: el elemento en común es el discurso verbal.

La evocación, en segunda instancia, “imita los efectos de otro medio o artefacto heteromedial únicamente por mecanismos monomediales. Dicho de otra forma, podría tratarse de la recreación de una composición musical en la mente del lector al describir sus efectos en un personaje específico —como la descripción gráfica del *Lohengrin* wagneriano realizada por Gabriel Guía, protagonista de *La Tumba*, de José Agustín—. En cambio, la imitación formal es el efecto de un uso icónico particularmente inusual del signo del medio de origen. Tal es el caso de las analogías estructurales de la música dentro de una obra literaria, como la establecida por Alejo Carpentier en *La consagración de la primavera*, novela cuya estructura textual es análoga con la pieza homónima de Stravinski.

Es necesario agregar que, como apunta Wolf, estas manifestaciones intermediales pueden aparecer combinadas en diferentes formas. Por ejemplo, *La hija de Rappaccini* es por definición plurimedial —pues se trata de una ópera cuya música (partitura) fue compuesta por Daniel Catán y el texto (libreto) por Juan Tovar—; sin embargo, se trata también de una transposición medial —fue adaptada de una obra de teatro escrita por Octavio Paz, a su vez retomada de la historia de Nathaniel Hawthorne—. Al mismo tiempo, puede contener elementos transmediales, como referencias a otras obras artísticas o analogías con alguna otra pieza.

Debido al interés de Parménides García Saldaña por las labores periodísticas —sobre todo las relacionadas con la crítica musical del rock—, abordamos un concepto mencionado por Wolf, aunque propuesto por Kent W. Hooper (1998): nos referimos al *Doppelbegabung* (doble talento, por su traducción en español). Hooper señalaba, como punto de discusión académica, que los “artistas con múltiples talentos recién comienzan a ser vistos en el centro de los asuntos teóricos

de las relaciones entre artes” (44, traducción nuestra). El autor aporta, a partir de las propuestas de Charles S. Peirce y Umberto Eco, una metodología para estudiar el rol de los artistas con múltiples talentos artísticos. En primer lugar, establece la diferencia entre los términos *Doppelbegabung* —autores que alcanzaron el mismo nivel de maestría en dos o más diferentes formas de arte— y el *Doppelbetätigungen* —autores que sólo alcanzaron la maestría en una sola disciplina, en la cual se mantuvieron activos— (45, traducción nuestra).

Esta óptica, permite poner en perspectiva el trabajo paralelo de García Saldaña como escritor y periodista. La labor periodística del veracruzano se encaminaba a comentar y difundir sus intereses musicales —mismos que también se reflejaron en su obra literaria—. A pesar de no haber sido recopilada ni analizada, el total de su producción periodística, permite concebirlo como un autor que alcanzó un alto nivel de profesionalidad en el medio informativo y en el literario.

3. Iconoclasia: La intermedialidad en la narrativa de Parménides García Saldaña

3.1. El problema del lenguaje, el registro del narrador y la selección musical

Antes de adentrarnos en el análisis de las referencias musicales de los pasajes narrativos de García Saldaña, consideramos necesario apuntar una serie de comentarios sobre el uso del lenguaje en la prosa del veracruzano. La imbricación del discurso musical en el discurso literario es sólo una de las dos partes del artificio literario sincrético establecido por el autor. La implementación de un registro lingüístico anticanónico da lugar a la fusión del discurso con las referencias musicales en el habla cotidiana de protagonistas y narradores. Como analizaremos en las siguientes páginas, las múltiples menciones a objetos sonoros (principalmente composiciones populares) resultan habituales en los registros de las voces narrativas; no se aprecia un proceso de extrañamiento o refutación.

Al referirse a los escritores jóvenes de la década de los sesenta, Glantz señala el “lenguaje” como un rasgo fundamental en la dicotomía entre “escribir bien” y desatender el estilo; cuidar el lenguaje, bajo el precepto de Glantz, es preocuparse por la forma de la prosa, por el espacio de experimentación estética y su repercusión en la tradición literaria (31). No obstante, la lengua no es sólo un vehículo para entregar un texto al lector: su uso responde a un proceso complejo de construcción y diferenciación de identidades. La elección del registro lingüístico y sus posibles variables —una para el narrador y otras posibles para los personajes— instaura la base del proceso de significación literaria: el marco cultural del narrador se medirá a partir de sus características lectales y los referentes que se permita expresar. El narrador no sólo enuncia acontecimientos y describe espacios, los subjetiviza: dota a la anécdota de la perspectiva desde la cual se posiciona y elige el orden del discurso que se acople a su estilo e intenciones; es trabajo del lector identificar si estos rasgos se apegan al marco cultural hegemónico o lo rechazan.

Debido a lo anterior, es que Gunia puede resaltar los contrastes, las particularidades y los posicionamientos de los registros del narrador y el protagonista frente a los otros en los narradores de la Onda:

Los protagonistas de *La tumba* y *Gazapo* narran sus vivencias cotidianas, sus conflictos con los adultos, sus problemas amoroso-sexuales en un estilo conversacional oral (fingido). Su lenguaje coloquial —parecido a la jerga de la juventud capitalina contemporánea— es despiadadamente directo, y saca a la luz los defectos de la sociedad (las clases media y alta capitalinas) de la que forman parte. (304)

Si el narrador se enfocara en “escribir bien”²³ —esto es apegar a la norma lingüística, al uso que la tradición literaria ha dado a la gramática dentro de un momento específico— y no le fuera permitido alterar el *establishment* del campo cultural, ya sea para matizar o dirigir la atención del lector en particularidades del habla, no sería posible construir una estrategia discursiva que vire la atención a su percepción de las diferencias sociales. Sucede así, porque los contrastes entre las diferentes nociones de alta y baja cultura son apreciables, aunque no exclusivamente, a partir de los registros lingüísticos.

Así, en las estrategias discursivas elegidas para los narradores de los textos de la Onda —entre ellos *Pasto verde*—, es posible identificar una variación en los repertorios de la lengua en relación con la novela canónica de la mitad del siglo XX, no sólo en la tradición hispanoamericana y mexicana, sino dentro de la línea universal. Novelas caracterizadas por narradores en tercera persona, con rasgos lectales cultos y que introducen el discurso de personaje predominantemente de manera directa. Al respecto, Mario Rojas, parafraseando a Doležal, señala que:

²³ Retomamos la división entre autor empírico y narrador ya que un escritor puede conocer muy bien las normas gramaticales y tomar la decisión de instaurar un narrador que “no respete” o transgreda dichas convenciones; empero, tal acción no significa un descuido, sino una voluntad estética.

La ficción narrativa tradicional se caracteriza por la clara demarcación entre los enunciados del narrador y los del personaje. Este deslinde no es tan evidente, sin embargo, en el texto narrativo contemporáneo [el de mediados del siglo XX] en que se tiende a neutralizar la oposición DN [Discurso de Narrador] / DP [Discurso de Personaje]. (20)

Este deslinde en las funciones locutivas permite la introducción del discurso musical como una estrategia de distanciamiento ante el uso canónico de la voz narrativa. Profundizaremos sobre este deslinde entre las voces narrativas y su aplicación en el estudio intermedial en el apartado 3.3.1.

El segundo aporte gira en torno a la selección de las referencias musicales. Se trata de piezas sonoras populares durante los sesenta (contemporáneas del autor), disponibles como productos de consumo masivo y provenientes del repertorio personal del autor, elementos que podrían cuestionar la calidad o valor de la música popular —baja cultura— como objeto artístico apropiado para ser recompuesto en el texto literario —alta cultura—.

Po lo tanto, nos enfrentamos al problema de establecer las bases de lo comprendido como alta o baja cultura es la posición desde la cual se precisa, ya que, como señala Amar Sánchez:

La noción de “popular” se define siempre “en relación con otro”, como el conjunto de lo que está excluido de lo legítimo u oficial, y en esto pesa la imposición de los sistemas educativos y las instituciones culturales que suelen reforzar un pensamiento binario y dualista. (“Juegos” 12)

De tal forma que, no sólo cada lector y cada crítico —y por supuesto cada escritor— perciben y plasman de forma subjetiva aquello que queda excluido del panorama legítimo en función de su posición dentro de la sociedad, sino que, la dualidad entre lo “canónico” y lo “marginal” depende de su medio y la consolidación de esta polaridad a lo largo de su vida.

Lo anterior se trata de un problema de identidades —propias y ajenas— en movimiento, subordinadas a una posición hegemónica. Agrega la académica que:

Pensar en términos de arte y literatura “cultura” vs. “popular” arrastra la presencia de una larga cadena de oposiciones como “vulgar” vs. “refinada”, “pura” vs. “impura”, que, como está claro, nunca son simétricas e implican elecciones, jerarquías y asignaciones de valor en las que lo popular y masivo resulta el polo negativo e incluso desacreditable. (“Juegos” 12)

Por lo que es necesario establecer un marco de referencia valorativa para las nociones culturales dentro de cada pieza literaria y su asociación musical por estudiar. Aún dentro de un mismo volumen de cuentos o pasajes de una novela, es posible que los parámetros que colorean como alto o bajo a ciertos personajes, actitudes o referentes puedan diferir; ya sea por la diferencia temporal entre los momentos de escritura, por el énfasis establecido por el narrador del relato²⁴ o por cualquier otra razón interna o externa al texto.

No obstante, resulta peculiar que, a pesar de tal adversidad al referirnos a la subjetivización de lo culto y lo popular, la reproducción de esta dualidad cultural sea un rasgo característico en la literatura de nuestra región, tanto en la temática como en la forma de plasmarlos en el discurso literario. De hecho, la imbricación entre ambas nociones es tal que—independientemente de la definición que le otorgue cada sujeto—:

en América Latina la presencia y el desarrollo de las formas populares ha sido una constante de su historia literaria. Casi podría afirmarse que ésta se define por su vínculo permanente con discursos no literarios, en especial con los géneros populares —pensados casi siempre como subliteratura—. Ellos han incidido en las formas “cultas”, produciendo modificaciones y cambios en el canon. (Amar Sánchez, “Juegos” 12)

Estos vínculos establecidos por los escritores, a su vez —y esto es apreciable en García Saldaña—, “mantienen una relación sin jerarquía entre los materiales de distinto origen” (Amar Sánchez,

²⁴ Aquí me refiero a la distinción entre autor empírico y narrador establecida por Martínez Bonati (1978). Si bien, el autor empírico es el “generador” de la ficción que nos enuncia, el narrador es aquella entidad que entrega al lector un discurso estilizado y ordenado en función de sus intereses. Por lo tanto, las estrategias discursivas del narrador no responden *per se* a la ideología del autor empírico, sino a sus objetivos comunicativos como enunciadore.

“Canon” 44). Con las anotaciones previas, podemos completar los aspectos técnicos que, por medio de la superposición con la construcción que cada escritor funda sobre lo alto y lo bajo, identificaremos en los textos narrativos.

3.2. Intermedialidad en el nivel extradiegético: referencia musical a través de los paratextos

En la Francia movilizada por los procesos estudiantiles y sociales de 1968 Jean-Luc Godard estrena *Sympathy for the devil*: documental con tintes marxistas que, además de ser testimonio de la contracultura europea, es evidencia del proceso de grabación del nuevo disco de la banda británica The Rolling Stones. Sirve el dato anterior para contextualizar gran parte de los elementos musicales seleccionados del autor veracruzano Parménides García Saldaña en parte importante de su obra.

Con suma frecuencia los paratextos son una cubierta de presentación de un texto literario; o, en palabras de Genette “acompañamiento, de amplitud y de conducta variables” (7). Esta posibilidad de entrada a los textos, los límites de su interpretación, si bien ha sido motivo de análisis desde los estudios literario, en ocasiones no son considerados como pertenecientes al texto o su aparición es banalizada por los lectores especializados, críticos y público en general. Sin embargo, su papel para la comprensión de obras literarias que navegan entre más de un medio artístico es más importante de lo que los estudios críticos han manifestado.

Así, la reflexión sobre el papel de los títulos conlleva a la interrogante sobre la intermedialidad —específicamente la imitación de la música en el medio literario—: ¿cómo saber que leemos literatura musicalizada? Responderla lleva a reafirmar un principio importante: “la imitación es como el acento regional que uno pueda tener; por su propia naturaleza, no se dice, sino que se muestra” (Guijarro Lasheras 284). Debido a esta ausencia de marcas, gran parte de la literatura musical recurre a una tematización, más o menos clara, que apunte a dicha condición,

puesto que, sin tematización, no hay imitación. Es por eso que Wolf (1999) ha sistematizado con luminosidad los distintos niveles de imitación que un texto puede presentar. Por consiguiente, una de las formas de tematización más habituales, pero poco estudiada, son los paratextos.

Nos valdremos del diálogo que arroja nuestra lectura de Guijarro Lasheras —autor que a su vez parte de la misma propuesta ya indicada de Wolf (1999 y 2015) y la de Emily Petermann (2014)— en la cual establece que los paratextos proporcionan con frecuencia—citando a Genette— “un comentario oficial”, (279) y “que ello constituye uno de los lugares que mayor impacto tienen sobre la lectura que haga el receptor” (280). Establece, además, la dicotomía entre paratextos débiles y fuertes, los segundos —de interés para este estudio— como aquellos que “no solo refuerzan, sino que a menudo crean lecturas musicales de los textos a los que acompañan; unas lecturas musicales que de otro modo no serían pertinentes” (280), cuyo objetivo es “obligar a tomar en cuenta la música de cara a la interpretación de la obra, y no el de reproducir al milímetro un determinado esquema” (282).

Es importante señalar que, en el terreno de la paratextualidad, no estamos estudiando directamente lo que sucede dentro de la diégesis o lo enunciado por el yo lírico, sino las apelaciones al lector por parte del autor explícito; en otras palabras, un mensaje codificado para darle la pauta al lector. Ahora bien, hagamos una distinción entre los títulos temáticos y remáticos propuesta por Genette. Por un lado, los títulos temáticos apuntan hacia esa característica, el tema: “aluden literal o metafóricamente, a algún aspecto de la historia que se cuenta o de los temas que en ella se tratan” (Guijarro 282): por ejemplo, *Los bandidos de Río Frío* o *El apando*. Por el otro lado, los remáticos califican al texto como tal, no a su contenido: *Narrativa completa* o *Teatro reunido*. Existe, sin embargo, una tercera categoría, la cual entrelaza ambas características: *Sonetos del amor oscuro* posee el componente remático (*Sonetos*) y el componente temático (*del amor oscuro*)

interactuando en conjunto. De tal forma, podemos establecer en un sentido general que cuatro de los cinco libros de Parménides García Saldaña responden a rasgos intermediales.

3.2.1. *Pasto verde*

En primera instancia el nombre *Pasto verde* apunta a distintos motivos temático-contextuales. El más evidente y superficial es la referencia a la marihuana. García Saldaña dirige la atención de sus lectores hacia un argumento transgresor y polémico para su época; no obstante, en un nivel críptico, se trata de una referencia implícita del tipo reproducción parcial por las piezas a las que apela: 1) la canción de 1965 “Green Grass”, interpretada por el conjunto Gary Lewis & the Playboys, en paralelo con su versión en español interpretada por Angélica María en 1966: “Pasto Verde”²⁵; 2) la versión interpretada por Tom Jones de la pieza “Green, Green Grass of Home” (1966)²⁶; 3) el título del primer álbum recopilatorio de The Rolling Stones, *Big Times (High Tide and Green Grass)*, editado en 1966.

Como se aprecia, la referencia al “pasto verde” poseía, a mediados de los sesenta, un valor simbólico importante. Ya sea por el consumo de la sustancia psicotrópica, el referente que alude directamente al contexto social y juvenil de García Saldaña, o por la representación del espacio, tanto la canción de Gary Lewis como la de Tom Jones recrean la imagen del pasto hogareño que recuerda el sitio de la infancia. La implementación temática del título de la novela por parte del autor posee una carga enteramente contextual; sin embargo, los referentes musicales podrían permanecer velados para el lector que no esté familiarizado con las piezas.

²⁵ Cabe destacar que Angélica María estelarizó en 1967 la película *5 de chocolate y 1 de fresa*, cinta dirigida y escrita por Carlos Velo con la colaboración de José Agustín; la actriz no sólo fue cercana al grupo de escritores, también se convirtió en un “ícono juvenil”, por tal motivo, como escribe el propio José Agustín, Parménides “la idealizó en su novela *Pasto verde*” y utilizó el título de la canción para nombrar su novela (“El rey” 9).

²⁶ Se trata de una pieza compuesta por Claude Putman Jr. grabada inicialmente por Johnny Darrell en 1965. Más tarde, en el mismo año, la versión country de la canción se volvería famosa en la voz de Porter Wagoner. La versión de Tom Jones surge de su impresión al escuchar la versión interpretada por Jerry Lee Lewis, grabada en 1965.

3.2.2. *Mediodía*

En segundo lugar, encontramos el libro de poesía *Mediodía*, el texto de García Saldaña menos atendidos por la crítica. Sobre este volumen poético cabe agregar que, más allá del valor temático del título —que viene del poema homónimo—, uno de los elementos que más llama la atención del lector es la selección de “subtítulos” que acompaña a la mayoría de los poemas. La pauta para el lector es “leer” estos poemas bajo cierto ritmo en particular. Esta peculiaridad se aprecia desde el primer texto “Cuando encontré la fe perdida supe que no era yo (*bright rock*)”, inmediatamente se da al lector la indicación del tempo musical y estilo del poema. De tal forma, subtítulos como “*Beat de rock-bolero*”, “*Balada para voz de mujer*”, “*Rock macizo, con beat obsesivo*”, “*beat de rock valseado*”, “*beat very slow*”, entre otros, nos indican la continuidad del texto como si de una partitura operística o didascálica se tratase, al contrario de la sucesión de cortes temáticos identificada en *El rey criollo*. Si bien, *El rey criollo* y *Mediodía* presentan títulos con referentes temáticos basados en la música, la estrategia literaria se dirige hacia estructuras y técnicas de composición distintas a partir de referentes genéricos similares.

3.2.3. *En algún lugar del rock*

En tercer lugar, se encuentra el libro póstumo *En algún lugar del rock (el callejón del blues)*, publicado en 1993 y reordenado, revisado y corregido por editorial Viceversa en 2015 bajo el título *El callejón del blues. Revisited: a priori* podríamos afirmar que se trata de una referencia explícita, por tematizar el contenido del título con la selección de un género musical; empero, por tratarse de un libro póstumo con contenido extraído de textos sueltos, artículos periodísticos y otros misceláneos no dispuestos por el autor para su publicación en conjunto, el análisis de los títulos podría resultar falaz por no tratarse de una edición “definitiva” cuidada por el autor y un grupo editorial de manera coordinada.

Sobre la publicación póstuma del libro y el cuidado editorial, Víctor Juárez señala en el prólogo de la primera edición lo siguiente:

En el diferido proceso de editarlo [el libro], se atravesó su desaparición [...]. Por ahí quedaron las cuartillas amarillándose, mientras en algunas notas de suplemento cultural el asunto emergía intermitentemente, con matices que fueron desde la incógnita del manuscrito perdido, hasta las mentadas de madre para el editor de revistas de lujo que no quería publicar el libro. (7)

En contraste, la segunda edición corrige el título: “el nombre original fue *El callejón del blues*, mismo que dejamos íntegro en esta edición” (Tolentino Sanjuan 12). Agrega la prologuista:

Así, la reedición de este libro, si bien se ha tratado de una ardua pero satisfactoria labor, es un rescate de los muchos textos póstumos que dejó el autor [...]. Los escritos que conforman este libro se escribieron entre 1979 y 1980 (dos años antes de su muerte) y son parte importante de la obra completa de Parménides (12).

Se aprecia que, desde el título, es conflictivo el análisis paratextual, pues, aunque en ninguno de las dos variantes del título se abandonen el carácter temático y la referencia musical, las implicaciones son diferentes. Por otra parte, el nombre de los textos incluidos en *El callejón del blues* responde a la reproducción parcial por aludir al nombre de piezas musicales en el título, pero este atributo cambia de acuerdo a la edición: son los casos de “Traducción de una canción de Bob Dylan en el primero de mayo” que para la reedición se modificó por “*Like a rolling stone*” o “Desolation Row” cambió a “Epílogo”. Ambos conservan la referencia a Bob Dylan, pero sus nuevos títulos poseen implicaciones diferentes.

3.2.2. *El rey criollo*

Por último, acudimos a *El rey criollo* (1970), segunda publicación del autor y la más compleja en cuanto a referencias intermediales se refiere. En el primer nivel, el título de este libro es retomado del cuento homónimo incluido en este compendio, el cual hace referencia a los sucesos ocurridos durante la proyección de la película *El barrio contra mí —King Creole*, por su título original— en

el cine Las Américas del Distrito Federal, en mayo de 1959. Dicha película fue protagonizada por Elvis Presley, quien también se encargaría de la interpretación de la canción que da nombre a la cinta. No obstante: al igual que en *Pasto verde*, este volumen de once cuentos emplea la reproducción parcial para la designación del nombre: su título apunta a la canción “King Creole”. La selección del título recae en el retrato que elabora García Saldaña del acontecimiento: más de seiscientos “rebeldes sin causa” entraron a la sala de cine para destruir y aventar las butacas, así como acosar sexualmente a un grupo de mujeres que intentaba salir de la proyección.

Ahora bien, como hemos anticipado, todos los relatos de *El rey criollo* extienden el carácter intermedial del título. No obstante, debido a la importancia que establecen los referentes musicales sobre los paratextos de este libro, proponemos la división temática de los once cuentos en dos categorías de acuerdo al origen del título: la *temática directa* y la *temática musical* (la cual emplea reproducción parcial e imitación formal). La primera de ellas es la que mantiene los rasgos de paratextualidad temática establecidos por Genette; mientras que la segunda agrega, además de las particularidades de la primera, la referencialidad a una pieza musical aludida dentro de la diégesis e imita la temática de la pieza musical dentro del texto narrativo. De tal forma, en el primer rubro se ubican los cuentos: “Good bye Belinda”, “La espera”, “¡No te adornes, no te adornes!”, “Una actitud sincera” y “En noches como esta”.

Por otro lado, la relación entre título y referencia —la temática musical— es establecida de la siguiente manera. El título de “Stranger in Paradise” proviene de la canción interpretada en piano por Ray Conniff —“El murmullo de las voces se entremezclaba con la canción ‘Stranger in Paradise’” (*El rey* 14)—. El origen de “Bye bye love” aparece dentro del texto de la siguiente forma: “Bailaron rock n’ roll: ‘Bye Bye Love’ de los Everly Brothers” (*El rey* 29); “Un día triste, triste”, aunque expresa explícitamente la referencia podría señalar a “Sad, Sad Day” de Muddy

Waters. Por su parte “Aquí en la playa”, refiere a la composición de los hermanos Rigual, “Cuando calienta el sol”: leemos en la última parte del cuento: “Amor... / Estoy solo aquí en la playa. / Es el sol que me quema, / y me quema y me quema...” (*El rey* 182). Y, por último, la ya mencionada referencia en segundo nivel de “El rey criollo” atribuida a Elvis: “Pues sí, fui con mis cuates al cine a ver *King Creole*” (*El rey* 197). Además de lo anterior, cabe incluir, por afiliación temática el cuento “La espera”, que, aunque no cita directamente una canción homónima, recurre en repetidas ocasiones a la pieza: “You’ve Lost That Loving Feeling”: “La canción está muy padre. Se llama *Yiu los dat lobin filin*” (*El rey* 136), pieza conexas entre la trama del cuento y el contenido de la canción.

3.2.4. Epígrafes en *El rey criollo*

El título y el epígrafe de una obra invitan al lector a plantearse cuál puede ser el vínculo entre éstos y el relato. Analicemos, ahora, otro tipo de paratextos que acompañan los once relatos de *El rey criollo*. Para analizar el valor de estos paratextos es necesario agregar dos características del libro: en este volumen de cuentos, cada una de las narraciones es precedida, a manera de epígrafe por la transcripción de una canción de The Rolling Stones, cada una traducida al español por García Saldaña; y estos epígrafes corresponden a piezas musicales publicadas entre 1966 y 1969.

Aclaremos, en primer lugar, por qué se trata de una relación de intermedialidad entre música y literatura. El caso de *El rey criollo* subordina las características sonoras de las piezas musicales a las capacidades textuales del volumen: el medio literario es dominante pues mantiene todas sus características de significación; mientras que la música se presenta como el dominado, ya que se ha desprendido del carácter musical (el ritmo, la armonía y la melodía). Se conserva únicamente la representación textual del contenido verbal de la canción, la cual es elaborada por García Saldaña. Pensemos que la adaptación de las canciones de rock elaborada por el autor

responde a la intención de introducir la música de forma clara al lector: la transcripción de la letra podría ser remplazada por la partitura de la canción, como en *La consagración de la primavera*, de Carpentier, cuyo epígrafe son los primeros tres compases de la obra homónima de Stravinsky.

Por el testimonio de José Agustín, sabemos que el veracruzano comenzó a escribir sus relatos entre 1962 y 1969 (“El rey” 171-172), periodo en el cual —debido a la prematura publicación de “En noches como esta” primero en el suplemento “Artes Letras y Ciencias” el 13 de abril de 1966 y, posteriormente, en la antología española organizada por Emmanuel Carballo en 1969, *Narrativa mexicana de hoy*— los cuentos no incluían todavía los paratextos musicales.

Recordemos la importancia de los paratextos, no sólo para García Saldaña, sino para la generación de escritores jóvenes mexicanos. “Cuál es la onda” —cuento de José Agustín incluido en la antología *Narrativa joven de México* y que Margo Glantz utilizara para etiquetar a la generación de escritores jóvenes— posee como epígrafe “Alabama Song (Whiskey Bar)”, adaptación del grupo The Doors de la pieza del Bertolt Brech y Kurt Weill *Mahagonny-Songspiel*. De tal forma, podríamos sostener dos afirmaciones: en primer lugar, la inserción de los epígrafes ocurrió durante el proceso de edición del libro: entre 1962 y 1970; en segundo lugar, la selección de las piezas musicales pudo establecerse, entre otros motivos, principalmente al paralelismo estructural o analógico, con el fin de dotar sus creaciones literarias con las técnicas implementadas por una de sus principales influencias literarias.

Ahora bien, de acuerdo a Genette los epígrafes pueden tener cuatro funciones: en primer lugar “Es una función de comentario a veces decisiva, no del texto sino del *título*” (133), a lo que aumenta “Esta práctica del epígrafe como anexo justificativo del título se impone cuando el título mismo está constituido por un préstamo, una alusión o una deformación paródica” (133). Es resumidas cuentas, en un comentario del título.

Posteriormente “La segunda función posible del epígrafe es sin duda la más canónica: consiste en un comentario del *texto*, que precisa o subraya indirectamente su significación” (134). Añade el crítico francés que “Más a menudo es enigmático, con una significación que se aclarará o confirmará con la lectura del texto”. En estos casos, el autor confía en el bagaje cultural del lector, pues, para él, los segundos conocen los mismos referentes, ya sean literarios o musicales. Además, en adición a la expectativa del autor, el público encontrará el sentido a la inserción del epígrafe.

En tercer lugar, se encuentra de manera menos explícita aquella función por la importancia del autor citado: “no es lo que se dice, sino la identidad del autor y el efecto de garantía indirecta que su presencia determina en el límite de un texto” (135). Por su parte, la última, también en un sentido oblicuo, se trata de “La presencia o la ausencia de epígrafe es signo de la época, del género o de la tendencia de un escrito” (135).

Según el orden de aparición en el libro, la lista de canciones utilizadas como epígrafe es la siguiente:

Título del cuento	Canción en el epígrafe	Álbum de aparición en los EU ²⁷	Año ²⁸
“Stranger in paradise”+	“Sittin' on a Fence”	<i>Flowers</i>	1966
“Bye bye Love”+	“Heart of Stone”	<i>The Rolling Stones, Now!</i>	1965*
“Goodbye Belinda”-	“Under My Thumb”	<i>Aftermath</i>	1966
“La espera”-	“Ruby Tuesday”	<i>Between the Buttons</i>	1967*
“¡No te adornes, no te adornes!”-	“Have You Seen Your Mother, Baby, Standing in the Shadow?”	<i>Big hits (High Tide and Green Grass)</i>	1966*
“Un día triste, triste”+	“Mother's Little Helper”	<i>Aftermath</i>	1966*
“Una actitud sincera”-	“Complicated”	<i>Between the Buttons</i>	1967
“En noches como esta”-	“She Smiled Sweetly”	<i>Between the Buttons</i>	1967
“El encuentro”+	“19th Nervous Breakdown”	Sencillo de 7"	1966
“Aquí en la playa”+	“Honky Tonk Woman”	<i>Trough the Past, Darkly (Big Hits Vol. 2)</i>	1969*
“El rey criollo”+	“The Last Time”	<i>Out of our Heads</i>	1965*

+ Esta marca representa a los relatos de *temática musical*

- Esta marca representa a los relatos de *temática directa*

Cuadro 1. Relación de títulos con canciones en los epígrafes

Fuente: elaboración propia.

Podemos apreciar que los relatos clasificados como temática musical están subordinados a dos capas de intermedialidad: por un lado, la reproducción parcial de las canciones citadas en los títulos de los cuentos; por el otro, se manifiesta la imitación formal: el epígrafe encierra al relato dentro de un segundo nivel temático específico determinado por el autor. Cabe señalar que, por tratarse de un recursos extradiegéticos, la selección de títulos y epígrafes con tintes musicales es una decisión del autor empírico del libro —Parménides García Saldaña—, no del narrador; únicamente el lector es capaz de recibir los elementos sonoros externos a la diégesis: ni los personajes ni los

²⁷ Hemos seleccionado los álbumes editados en los Estados Unidos por la facilidad de importación a nuestro país durante los años sesenta en comparación con las versiones publicadas en el Reino Unido, las cuales, en algunos casos, se publicaban años después que en nuestro continente. Además, los años de lanzamiento de estos discos coincide con la etapa en la que García Saldaña vivió en Luisiana.

²⁸ Los elementos marcados con asterisco fueron puestos a la venta meses antes como sencillos.

narradores de cada cuento son conscientes de este elemento, como si lo serían en caso de ser ellos quienes refieran o produzcan piezas musicales.

De tal manera, podemos emparentar la función intermedial de los relatos con temática musical con la primera y segunda función señalada por Genette; es decir, comentario del título y del texto.

No olvidemos que, como hemos señalado, pueden presentarse simultáneamente otras variedades de intermedialidad dentro de la diégesis (como veremos en el apartado 3.4). De hecho, es el caso de los cuentos catalogados como de temática musical: la referencia intermedialidad intradiegética concede el rasgo intermedial extradiegético. Utilicemos como ejemplo “Stranger in Paradise”, cuya relación entre reproducción parcial e imitación formal es determinada por la pieza de Ray Conniff. A pesar de referir otras canciones (incluida la traducida en el epígrafe) es seleccionada como título aquella que proporciona mayor relación entre el significado del título y la trama.

Por otro lado, la intermedialidad externa a la diégesis puede representar otra característica: el lector puede omitir la referencia en el título del cuento y el epígrafe, incluso podría pasar por alto ambos elementos y realizar su lectura. En estos casos, únicamente la reproducción parcial manifestada al interior del relato ejerce su función como elemento intermedial, la significación de los elementos paratextuales está subordinada, en un primer nivel, a que el lector lleve a cabo la lectura y, en un segundo plano, a que codifique el origen de la referencia.

Al respecto de la identificación del elemento musical resaltan las últimas dos funciones identificadas por Genette para los paratextos: por la importancia del autor citado y como elemento identificador de época. Sobre el vínculo que establece con The Rolling Stones al seleccionarlos como paratexto podemos decir que se trata de un referente identitario. Para García Saldaña es

significativo señalar a el grupo británico como principal influencia: la selección del repertorio musical corresponde a los intereses musicales del autor. El autor indica a los lectores que es concurrente con el grupo de rock, famoso a mediados de los sesenta como un conjunto emblemático del *antiestablishment*. García Saldaña entabla un diálogo con los lectores que puedan empatizar los gustos musicales.

Sobre el uso de paratextos como elemento identificador de época, podemos decir que tanto la canción “El rey criollo” —interpretada por Elvis— como las once piezas del conjunto británico son una representación de las ideas políticas y culturales de García Saldaña. Además de ubicar sus principales influencias fuera del medio literario, resulta interesante que las autoridades culturales de un escritor que rondaba los veinte años a mitad de los sesenta sean canciones de rock y una película estelarizada por Elvis. Sus referencias no son únicamente literarias, el libro se nutre del medio visual y sonoro. Los referentes canónicos extienden el marco de referencia más allá de los límites comunes.

Por otro lado, agregamos al uso de epígrafes musicales como elemento de época la relación de García Saldaña con José Agustín. Recordemos que el relato “¿Cuál es la Onda?”, de 1968, incluye un epígrafe del grupo The Doors. El autor de *El rey criollo* continúa con la línea de artífices literario musicales instaurada por José Agustín años atrás y extiende el uso de epígrafes a todos los relatos de su libro. Aunque esta no sea una estrategia narrativa inaugurada por José Agustín, la selección de elementos musicales para acompañar su narrativa anuncia que éstos son los textos de jóvenes con gustos musicales específicos. El estandarte de su obra literaria inicial es el rock cantado en inglés, elemento propio de un grupo específico de la capital mexicana de aquella época.

En adición, encontramos que ambos usos para los epígrafe, la importancia del autor citado y el elemento indicador de época, son apelaciones al lector de los cuento, un lector principalmente

joven y en sintonía con los intereses musicales en boga. La importancia de la imitación formal en *El rey criollo* recae en la analogía de la lectura. García Saldaña señala al lector, en primer lugar, que se está frente a un objeto literario que ha de leerse a la par del referente musical —ya sea por la inserción explícita de la música o por la semejanza temática entre ambas piezas— y que, como sucede en un álbum musical o en un concierto:

no hay una continuidad argumental entre las canciones que lo constituyen [...]. Además de esta conseguida desconexión argumental o falta de linealidad (pero unidad en un sentido más amplio), el relato también imita la distinta duración, por lo general corta, de los temas interpretados. Y lo importante es que la dimensión que identifica el repertorio del músico [...] con su propia vida se construye íntegramente a través del título y los subtítulos remáticos. (Guijarro Lasheras 283)

Como hemos revisado, los títulos son un conjunto de significados, de palabras a las que, por convención, acordamos dotar de unas funciones y atributos. En lo que nos interesa, el título genera el deber de, entre otras cosas, tener en cuenta su contenido de cara a la interpretación del texto. No puede ser ignorado o borrado, y nos obliga a acercarnos al texto artístico de un modo determinado. Lo que esto nos permite observar es que lo relevante no es que el título aluda a la música (esto lo hacen tanto los temáticos como los remáticos), sino que identifique la obra literaria con una obra de carácter musical.

De forma panorámica, veremos que este fenómeno es casi necesario en las novelas —y todo tipo de obras literaria— que imitan elementos de la música. El motivo de ello, en términos generales, es que la imitación de una forma musical no es, por su simple presencia, explícita. Señalarla explícitamente desde el título, subtítulo o epígrafe es una forma de indicarle al lector el marco de lectura posible.

Ahora bien, recuperemos las palabras de Emily Petermann quien sostiene que:

aunque la música desempeña a menudo un papel en el contenido y temas de la novela, esta definición del género de la novela musical se basa en una presencia o dominante de alguna variedad de música en un nivel formal o estructural; cualquier tematización explícita de la música es estrictamente opcional. (3, traducción nuestra)

Sin embargo, como bien señala Guijarro Lasheras “El hecho de que pueda hacerse una analogía entre A y B no significa que haya de hecho un vínculo efectivo entre ambas” (285). Por tal motivo, las analogías estructurales señaladas por Parménides García Saldaña en cada uno de los once cuentos de *El rey criollo* por medio del paratexto muestran un vínculo efectivo, pertinente y no arbitrario. Aun así, la función de los paratextos en la obra de García Saldaña —y en general en la literatura— no es únicamente resaltar rasgos preexistentes; se resignifican también elementos que de otra forma no se vincularían con la música.

3.3. Intermedialidad en el nivel intradiegético. El discurso musical en el discurso de narrador y personaje

3.3.1. Del registro lingüístico al registro musical: el narrador de *Pasto verde*

Adelantamos al inicio de este capítulo (*supra* 52) el desviamiento del uso canónico de la voz del narrador. Al respecto, Mario Rojas parafrasea a Doležel al afirmar que en textos literarios de mitad del siglo XX “neutraliza” la oposición entre discurso de narrador y discurso de personaje, artificio que provoca “generar secuencias locutivas ambiguas que no se sabe con certeza de qué voz provienen” (20). Aclaremos, entonces, las distintas formas en las que puede manifestarse la “ambigüedad locucional”. En las narraciones en primera persona, la voz del narrador expresa, de acuerdo a Pimentel (1998), dos funciones: la *narratorial* (o diegética) y la *figural* (o vocal). Veremos más adelante que en la narrativa de Parménides García Saldaña predomina la función figural; es decir, “centrada en el ‘yo’ narrado”. La distancia temporal y cognitiva entre los *yo*

narratorial y figural es mínima —puesto que relata el “aquí y ahora”—, su función es más de índole diegética que vocal (Pimentel 109).

El discurso fusionado introduce en la narración las referencias musicales por medio de la voz narrativa. Estudiar la inserción del discurso musical (medio dominado) en el discurso literario (medio dominante) dentro de la diégesis es, por lo tanto, un proceso de enunciación. Ya desde el inicio de *Pasto verde*, apenas en el tercer párrafo, el narrador introduce la primera inserción del contenido verbal de una pieza musical.

La secuencia es narrada en una de las recurrentes digresiones del narrador-protagonista, Epicuro, quien no ha sido nombrado hasta este punto de la novela. En ella la voz e instrumentación de la canción son emitidas por personajes rememorados dentro de la misma digresión, o su representación dentro del inconsciente de Epicuro:

Y en uno de mis acostumbrados sueños me ubico de la compañía grabadora de discos en una sala (of course que donde the singers graban las canciones). Veo a mi cuate Richard O tomando fotos como loco Angelina está cantando Going out of my head Wow! Pero veo que unos mariachis la están acompañando y me lleno de horror (o terror o qué) Bueno pues de mellenodeeso y con un Mágico transformo la cosa Un conjunto de rock la está acompañando y yo controlando la grabación [...] y las Psicodelics Lucrecias cantando Otra vez Angelina en la sala de grabación cantando Going Out of my Head Corte. (*Pasto verde* 13)

¿Qué podemos apreciar con este ejemplo? Para la teórica de la narrativa Mieke Bal las digresiones del narrador nos indican que se trata de “secciones narrativas en las que no se implica ningún movimiento del tiempo de la fábula. Se presta una gran cantidad de atención a un elemento, y entretanto la fábula permanece estacionaria. Cuando se continúa de nuevo posteriormente, no ha pasado el tiempo” (83-84).

Las digresiones no son percibidas por el resto de los personajes; sin embargo, en el nivel diegético generado por el proceso mental los personajes son transportados a la imaginación, lugar en el que interpretan la pieza como si se tratara de un video musical. Se trata de una referencia implícita del tipo evocación: la inclusión del texto de la canción es la descripción de la experiencia sensorial dentro de la novela.

La referencia musical citada en el ejemplo anterior es “Goin’ out of my head” (Saliendo de mi cabeza) —canción de 1964 compuesta por Teddy Randazzo y Bobby Weinstein para el grupo Little Anthony & the Imperials—. Esta pieza evoca el abandono de la realidad por parte del protagonista, al tiempo que lo hace de la narración, para iniciar la digresión en la cual se interpreta la canción. Resulta peculiar que el narrador refuerce la escena con la expresión “Goin’ out of my head”. Por un lado, la idea de un evento ocurriendo “fuera de la cabeza” es aplicada para una secuencia que, de hecho, se concibe dentro de la propia mente del emisor; por otro lado, según la versión en línea del *Cambridge Dictionary*, la expresión “be off your head” (Cambridge) —conjugación en presente del título de la canción— tiene dos posibles acepciones en el inglés del Reino Unido: “Estar loco” y “Estar fuera de control por ingesta excesiva de alcohol o por uso de drogas”. El autor no sólo refiere la perturbación de la razón del protagonista y lo súbito de su comportamiento, también manifiesta la alteración producida por el “Mágico que transforma la cosa” (*Pasto verde* 13): un cigarro de marihuana.

Ahora bien, apreciamos que la intermedialidad se emplea principalmente para ambientar un acontecimiento narrado. No obstante, gran parte de las referencias musicales intradiegticas son presentadas por el discurso del narrador o en discurso de personaje, un pequeño número de reproducciones parciales aparecen en la diégesis a través de objetos inanimados. En primer lugar, apreciamos el tocadiscos en el que Epicuro y Pepcoke Gin escuchan a The Rolling Stones. Tras la

invitación “Listeneamos a los Rolling stones?” (*Pasto verde* 61), los jóvenes entran en operación de lo que parece un rito habitual entre ellos, ceremonia dirigida, por supuesto, por la música. El huésped del acto, y encargado de la narración, advierte el inicio de la reverencia con la preparación de otro cigarro de marihuana: “ponlo toledano, yo voy a mi departamento de ideas a confeccionarme un Mágico...” (*Pasto verde* 62).

Es así que comienza la secuencia que se ambienta con la pieza musical que suena en el tocadiscos:

El maese Gin pone Paint it Black [...] y ya que mi Tabaco está canalizado desconecto a La Gitana y del baño acompañado de ella salgo viendo al lugar donde antes de venir a mi departamento de arte y confección estaba y veo que Pepcoke Gin está salta y salta como loquito de lado fumando como chacuaco bailando al compás de Paint it Black!

Luego canta con Jagger Stupid Girl. Viene Lady Jane y le digo

—Perdóname maese pero con esta canción le rindo culto a mi amiga La Gitana...

Y empiezo el rito prendo mi mágico y enciendo un comal que a los pies de La Gitana he colocado

—Aftermath, maese aftermath

[...]

life is secure

with lady jane...

y cuando acaba pongo un disco de Celiz Cru’ El Yerbero Moderno’ (*Pasto verde* 62-65)

La pieza que se reproduce, también mencionada como “el disco negro” (62), es el álbum *Aftermath* de The Rolling Stones, información que se puede corroborar pues “Paint it black”, “Stupid Girl” y “Lady Jane” son, respectivamente, el orden de las canciones en la versión estadounidense del disco. Además de ambientar la escena, el título del álbum, *Aftermath* —cuya traducción sería “repercusiones”—, es empleado aquí por primera vez como leitmotiv de *Pasto verde*.

Este ejemplo se trata de un referente musical de dos personajes que comparten los gustos, la edad y los intereses contraculturales; acompañan la experiencia musical con el consumo de marihuana y alcohol.

En contraste con el primer ejemplo en el que la digresión detiene el tiempo de la fábula, los diálogos nos indican que el tiempo de la fábula y el tiempo de la narración transcurren, aunque no a la misma velocidad. Mientras que escuchar “Paint It black” y “Stupid Girl” en el tocadiscos, de 3:22 y 2:56 minutos, respectivamente, representa no más de veinte palabras en la diégesis, Parménides requiere para la reproducción de “Lady Jane”, de 3:08 minutos, casi dos páginas. Llama la atención del lector la abrupta transición de un disco de rock anglosajón a otro de música tropical en español perteneciente a la misma época, como lo es *Yerberito moderno* de Celia Cruz.

El siguiente ejemplo se trata de otro modo de inserción musical, el cual también proviene de un reproductor de música que forma parte de la narración; sin embargo, la particularidad de este uso no viene del emisor del sonido sino del origen de la “pieza musical” referida:

y en la voz de la sinfonola un trío canta un vals de moda

En las noches como ésta la tuve en mis brazos.

Le besé tantas veces bajo el cielo infinito.

Ella me quiso, a veces yo también la quería

Cómo no haber amado sus grandes ojos fijos. (*Pasto verde* 33)

Vemos que el protagonista se refiere a lo que suena en el ambiente como un “vals de moda”. Un lector con poca trayectoria pasará desapercibida la referencia literaria, pero aquel con más experiencia notará de inmediato que aquello se hace pasar por una canción se trata de uno de los poemas más famosos de Pablo Neruda, nos referimos al “Poema XX”. En esta imitación de la música, Parménides se apropia de una referencia culta y la degrada. La transposición de las categorías realizada por el veracruzano es coherente con su ideal *anti-establishment*, hecho que

elimina el valor simbólico que podría llegar a tener el referente: Pablo Neruda es despojado de su reconocimiento como poeta consagrado y es transpuesto con un trío, el cual, además de ser representación de lo vulgar, es anónimo; el “Poema XX” pasa a ser “un vals de moda”, pieza que por estar a la moda resulta ser efímera y pierde su valor artístico; en tercer lugar se degrada al libro, fuente tradicional de preservación del conocimiento, el cual es suplantado por la sinfonola, un objeto simbólico de la sociedad materialista cuyo contenido es modificado a merced de las preferencias del consumidor y las tendencias musicales.

De igual forma que la emisión por medio de la rocola, el siguiente ejemplo proviene de un elemento interno: la radio del coche que en el que Epicuro constantemente se desplaza alrededor de la ciudad, ya sea suyo o de otro personaje:

—Oye acelera que tengo mucha hambre...

—Cómo no Epicuro...

El locutor anuncia Running Bear. Y empiezo a cantar pupapupapupapupa
 Pluma negra es un marrano condenado que habita esta ciudad a todas las nenas
 menas las ha tratado mal pupapupapupapupa pero Pluma negra está acomplejado
 porque aquí es gente de color y de una tienda del otro lado lo corrieron por prietón
 pupapupapupapupa

—¿Estás cantando esa por mí?

—No es una canción folk que aprendí del otro lado y hoy que en el radio oso
 corredor van tocando yo la letra de la canción folk voy traduciendo... pero no te
 fijas siempre que me las trueno me pasa esto hablo y hablo y hablo y después no
 me acuerdo de todo lo que digo no te fijas es mi onda... (42-43)

No sólo se evidencia la capacidad del narrador de traducir de manera casi inmediata las canciones, causa posible del intercambio entre inglés y español a lo largo de la novela; también podemos apreciar que la canción en cuestión acompaña temáticamente la escena. De los cuatro ejemplos

expuesto podemos concluir una constante: García Saldaña emplea música que para nosotros tiene más de cincuenta años, pero que para él representa el sonido de su presente.

3.3.2. Discurso de personaje de referencia musical

Enfocándonos en cuestiones más particulares sobre la introducción del componente verbal del discurso musical en el discurso narrativo, nos apegamos al postulado que el texto narrativo se constituye por dos categorías locucionales: el discurso del narrador (a partir de ahora DN) y el discurso del personaje (a partir de ahora DP) (Rojas 20). A su vez, esta premisa, posee dos implicaciones teóricas: por un lado, “todo segmento textual está ligado, como enunciado, ya al acto de habla del narrador o al del personaje” (Rojas 20), y, por el otro, “una importante porción de la información semántica y función estética del texto narrativo depende del modo especial de configuración de dichas instancias de habla” (Rojas 20). Por dicha ambigüedad locucional, y debido a los rasgos de estilo de *Pasto verde*, explicamos a continuación la estructura enunciativa de la novela.

La diégesis es presentada —de manera caótica, alternando inglés con español y trasgrediendo las normas gramaticales— únicamente desde la perspectiva de Epicuro. En líneas generales, la restricción narrativa de *Pasto verde* se entiende, en términos de Pimentel, como *focalización interna*. La autora señala que en esta categoría “el narrador restringe su libertad con objeto de seleccionar únicamente la información narrativa que dejan entrever las limitaciones cognoscitivas perceptuales y espaciotemporales de esa mente figural” (99). Por otro lado, dicho cierre en el ángulo de percepción es categorizado como *focalización interna fija*, ya que se encuentra “focalizado sistemáticamente en un personaje” (Pimentel 99).

Podemos decir que el narrador en *Pasto verde* es predominantemente *figural*: centrado en el ‘Yo’ narrado. La distancia temporal y cognitiva entre el Epicuro narratorial y el figural es

mínima —puesto que relata el “aquí y ahora”—, su función es más de índole diegética que vocal (Pimentel 109). La restricción de García Saldaña para esta novela es, salvo excepciones, *consonante*, aquella en la que “el narrador se pliega totalmente a la conciencia focal: narra y describe desde las limitaciones espaciales, temporales, cognitivas, perceptuales, estilísticas e ideológicas” (Pimentel 105). Por lo tanto, las posturas entre el yo narrado y el yo narrador se conservan mayormente semejantes.

De tal manera, dividiremos la enunciación de referentes musicales por parte de los personajes en dos secciones. Por un lado, presentamos los DP según el modelo ya canónico; de acuerdo a los rasgos distintivos propuestos por Rojas. A esta sección le llamaremos *Discurso de personaje de referencia musical*. En segundo lugar, la sección que explica el Discurso Indirecto Regido en *Pasto verde*, a los cuales llamaremos *Actos locutivos-conceptuales*, aquellos en los que se manifiesta explícitamente que ha ocurrido un acto de habla relacionado a lo musical, pero su contenido no reproduce, en la enunciación del personaje u objeto, segmentos de discurso ajeno.

El discurso de personaje de referencia musical —a diferencia de los actos locutivos-conceptuales— se centra en la textura verbal de los DP y en el grado de proyección de su ideología, apropiación o rechazo sobre el discurso ajeno. Lo anterior, porque, como sostiene Rojas, “es posible encontrar en el enunciado indicios gramaticales [...] o semánticos que, al estar vinculados al proceso de habla, nos proporcionan una substancial información sobre el sujeto enunciante” (19). Tomando en cuenta lo anterior, veamos la primera categoría.

a) *Discurso directo regido* (DDR). El elemento que diferencian el DDR de Discurso Directo Libre es, en un sentido general, la presencia del verbo *dicendi* o *sentiendi* contenido en la oración que introduce DDR (Rojas 32). Tomemos como ejemplo el siguiente fragmento:

- (1) Ir en el carro de Sadito a la medianoche **oyendo** en la radio una canción de Bob Dylan...: they'll stone you at the breakfast table, they'll stone you when you are on your table, they'll stone you when you try to make a buck. (178)²⁹

En (1) el verbo *dicendi* introduce la referencia de percepción del acto sonoro, mientras que los rasgos atributivos se presentan con la mención del autor de las palabras —en este caso Bob Dylan, compositor de “Everybody must get Stoned”—. El DDR en *Pasto verde*, como en otro tipo de narraciones, es el tipo de discurso que facilita la distinción de la alternancia entre DN y DP, lo anterior por el anuncio en el cambio de voz. Por el amplio número de referencias musicales en *Pasto verde*, el DDR facilita al lector la identificación del origen del discurso citado: se puede señalar el inicio de la enunciación ajena y delimitar el contenido verbal de la canción referida.

Ahora bien, el caso particular de (1) radica en que la fuente que profiere el acto locutivo es un medio de comunicación. Por lo tanto, lo que se *oye* en la escena es directamente el autor del referente —Dylan— con la textura verbal propia del intérprete, aunque esta queda implícita en la reproducción de la canción por medio del radio. En cambio, como veremos en el siguiente ejemplo, puede darse el caso en el que la pieza musical referida sea reinterpretada por otro personaje:

- (2) los cuates que ruedan y las Tánias están en calma, en silencio, abstraídos en la música, en los sonidos de los instrumentos, en el sonido de **mi voz**

life is secure

with Lady Jane [...] (47)

En (1) y (2) encontramos otras dos características del DDR: por un lado, las marcas ortográficas o de disposición del espacio textual para señalar el cambio de discurso. En el caso de (1) es por medio de los dos puntos y seguido y en (2) por la organización de los versos de la canción en

²⁹ Todos los fragmentos pertenecen a *Pasto verde*. Para facilitar la referencia y desplazamiento entre diferentes fragmentos, de aquí en adelante enumeraremos de lado izquierdo, y en orden ascendente, los fragmentos y colocaremos el número de página entre paréntesis. Todas las negritas en las citas son nuestras.

formato diferente a la prosa, propio del texto narrativo. Por el otro lado, en ambos casos vemos la marca de rección —en (2) se trata de la seña implícita [Yo canto] expresada en “mi voz”— y el discurso citado. En (2) se trata de “Lady Jane”, canción interpretada por The Rolling Stones, pero que en esta secuencia es reproducida por la voz de Epicuro; no se percibe la voz original del grupo británico, aunque sí conserva el idioma.

b) *Discurso directo libre* (DDL). De acuerdo con Rojas (39), los rasgos que delimitan el DDL son que éste no se encuentra regido por algún verbo o marca ortográfica —lo que lo vuelve Libre—, y aparece integrado a DN sin transiciones; no obstante, asume todos los rasgos semánticos o gramaticales relacionados con el acto locutivo del personaje. En esta modalidad de DP se mantiene la forma original de la canción referida, pero sin las comillas o la disposición del texto de manera que enfatice la alteración entre DN y DP:

(3) vamos a Garibaldi y todos borrachos acompañados de Apolo y el Rey vamos
 unsábado violento a llevarle mariachis a Rocío [Deja que yo te busque que yo
 te busque y si te encuentro y si te encuentro] tiramos botellazos a la ventana de
 tu casa. (73, corchetes nuestros)

Más allá de señalar los elementos diferenciadores entre DDR y DDL el fragmento (3), nos permite resaltar la apropiación de discurso ajeno para la expresión del personaje. En (3) marcamos con corchetes el segmento perteneciente a la pieza “Cielo rojo”, vemos que no sólo no se anuncia la transición entre niveles de discurso, sino que tampoco identificamos claramente —en caso de no conocer la letra de la canción— el regreso a DN. Esta situación es empleada para adaptar el referente musical al discurso propio. Al no ser clara la transición —se marca con mayúscula el inicio de enunciación ajena, pero no su cierre—, la letra de “Cielo rojo”, con intención amorosa, se trastoca y se emplea para presentar la agresión a Rocío.

También es posible encontrar un ejemplo de DDL en segmentos que enumeran referencias musicales yuxtapuestas. Marcamos con corchetes cada uno de los segmentos de las diferentes piezas musicales:

- (4) ando en la manzana que es cuadrada la manzana de la gente cuadrada la gente cuadrada de asociaciones sociedades clubes [consecuencia] [Lady Jane] [Mr. Tambourine Man] [Yeah babe too much monkey bussiness] [around n' around] [i need your love tonight] [get off of my cloud] [lady jane] [just like a thumb tom blues] [quien jane approximately] [loveminuszeronolimit] [everybody must get stoned!]. (66)³⁰

A diferencia de los ejemplos en Discurso Indirecto Regido —del ejemplo (7) al (12)—, en los que se sintetiza el discurso citado en el título de una pieza, en (4) se alterna la mención de las canciones con la letra de alguna de ellas. Con este aglutinamiento, Epicuro compone un discurso propio —si bien inconexo— que contrasta el componente temático del espacio en el que se encuentra, el cual, es ideológicamente opuesto.

Es importante agregar que, como en gran parte de las enunciaciones musicales de la novela, encontramos una fusión de discursos en los aspectos ideológicos y lingüísticos —por momentos la enunciación se efectúa alternadamente en inglés y español, sin un aparente criterio conciso de cambio—. Al respecto, Graciela Reyes, señala que “si hay un acuerdo entre el hablante y su interlocutor, si ambos comparten una serie de conocimientos, el hablante puede adoptar unas ideas ajenas y enunciarlas como propias, sin engañar al interlocutor” (23). Cuando esta condición se cumple, siguiendo con Reyes, se trata de *fusión*, no de distanciamiento y “no sabemos bien hasta qué punto el hablante ha adoptado como propio el pensamiento ajeno” (23).

³⁰ En el mismo orden en el que aparecen se trata de las canciones: “Aftermath”, “Lady Jane”, “Mr. Tambourine Man”, “Too much Monkey Business”, “Around and Around”, “I Need your Love Tonight”, “Get off my Cloud”, “Just like a Tom Thumb’s Blues”, “Queen Jane Approximately”, “Love Minus Zero/No Limit” y “Everybdy Must Get Stoned”.

Al respecto de la fusión de discursos —y como vimos en (4)—, en Epicuro hablan las canciones de Dylan, Elvis, de The Rolling Stones, de The Beatles y el resto de grupos de rock que selecciona para sus referencias musicales. Si omitimos los corchetes agregados al ejemplo, nos damos cuenta que se borran las marcas de apropiación: el DDL podría tratarse de DIL porque condensa la significación del discurso ajeno.

De hecho, para que este proceso de comunicación sea comprendido, requiere de una competencia lectora específica. Como apunta Reyes: “El estilo cuasi indirecto puede confundirse con el discurso recto, el discurso sin citas, y como no tiene marcas gramaticales llamativas [...] se infiere gracias al conocimiento que el lector u oyente tiene del mundo que se describe, del locutor y su sistema de valores” (24). Requerimos, entonces, del punto de vista de Epicuro para poder recontextualizar las referencias musicales.

c) *Discurso indirecto libre* (DIL). Este discurso, siguiendo a Rojas, es libre porque “no está subordinado semánticamente a un verbo declarativo perteneciente al enunciado del narrador ni tampoco ligado a éste, sintácticamente por medio de una conjunción subordinante” (45). Además, es indirecto pues “está gramaticalmente traspuesto al DN” (Rojas 45). Esta categoría es quizá la que genera mayor ambigüedad locucional: las transiciones entre DN y DP desaparecen y el discurso ajeno es desplazado de su forma original. También encontramos aquí fusión de discursos:

- (5) She's so fine you know n' **she's really cool** you know n' she doesn't believe that life is a play or a game you know n' she's not hangin' around you know n' [she's cool calm n' collected] [she smiles sweetly] n' she's the kind of girl you'll like listen as an [aftermath] of all this shit. (48, corchetes nuestros)

En primer lugar, es necesario precisar que en (5) se presentan tres piezas musicales: de acuerdo al orden de aparición, la primera es “Cool, Calm & Collected”, la segunda “She Smiled Sweetly” y, por último, “Aftermath”. Como explicaremos ahora, este orden también responde a la dirección

del discurso: desde el más mimético a al más diegético. En segundo lugar, cabe agregar que (5) también es ejemplo de lo que hemos llamado apropiación: Epicuro escribe completamente en inglés, idioma en el que integra el discurso ajeno.

El DIL se expresa en la inclusión de un segmento de “Cool, Calm & Collected” sin el verbo rector y modificando la forma original de la pieza: el “She’s cool” de la canción de The Rolling Stones se ha fusionado con “she’s really cool” como si se tratase propiamente de la ideología de Epicuro, el discurso ya no le parece al enunciador original, sino a aquel que lo une a su ideología y percepción de la mujer a la que apela. En esa misma línea, la conjugación en pasado de “She Smiled Sweetly” se altera a la forma presente de “She smiles sweetly”, para referirse a la misma mujer. Ambas canciones proyectan la fusión de los diferentes discursos y cierran con el segmento “**aftermath**” —canción citada ampliamente a lo largo de toda la novela—, que ya no refiere directamente a la canción, pero no pierde tal significación.

d) *Discurso indirecto regido (DIR) o de reproducción puramente conceptual*. Este discurso es regido porque “está integrado a una unidad sintáctica superior perteneciente al enunciado del agente reproductor, ligado a éste por medio del verbo declarativo *dicendi* o *sentiendi* por la conjunción subordinante *que*” (Rojas 42). Por otro lado, es indirecto —u oblicuo— porque las categorías de persona y tiempo del personaje están “transpuestas al régimen gramatical de DP” (Rojas 42). En esta categoría se representa el contenido del enunciado del personaje de forma condensada, la textura formal está determinada por la referencia musical a la que apela. El hecho que se evoque una pieza sonora sin citar el contenido presupone una intención, por parte del narrador, de sintetizar el mensaje del personaje: se omiten los rasgos lectales y el enunciado se reduce a las implicaciones que podría tener dentro de la diégesis la referencia musical:

(6) El locutor **anuncia** Running Bear. (42)

La característica discursiva de (6) corresponde a un DP en estilo indirecto regido. El narrador no caracteriza el discurso y los rasgos propios del actor radiofónico; el énfasis está puesto en la canción, no en el contenido proposicional del locutor:

(7) Estoy en una fiesta de gente de la sonaja o la zona rosa, el aire huele a intelectualidad, un conjunto de rock **toca She Loves You de los Beatles**. (146)

En (7) el discurso indirecto de “She Loves You” presupone una serie de anotaciones. En primer lugar, la enunciación del título de la pieza y el origen indica una enunciación enunciada: un conjunto interpreta una canción ajena, manifiesta el interés colectivo por reproducir la pieza del conjunto británico en una fiesta. Independientemente del aforo y ambiente de la fiesta, evidencia la ideología de los jóvenes capitalinos apegada al movimiento social en boga. En segundo lugar, se trata de una cuestión de repertorios e identidad: si es capaz de reproducir el nombre de la canción y el intérprete es debido a que posee conocimiento a priori de los mismos y, posiblemente, afinidad. Pensemos que se tratara de una pieza de un género no identificable o al que Epicuro figural no es afín, su referencia respondería a tal caso; en cambio, la identificación permite la capacidad de adhesión, interiorización o rechazo del adherirse al discurso ajeno.

Ahora bien, queremos incluir un caso particular de esta categoría encontrado en *Pasto verde*:

(8) y me voy a mi cuarto y allí **pongo en el tocadiscos [y suena] Mellow Yellow** de Donovan y empiezo a cantar (138)

En este ejemplo el verbo responde directamente a la acción del personaje, pero esto no representa la desaparición del acto locutivo. La inferencia de la marca que introduzca la acción sonora es similar a la forma de presentar discurso indirecto libre: el verbo rector es equivalente al acto locutivo, ya que “poner el tocadiscos” implica colocar el disco, accionarlo y que su funcionamiento emita sonido.

La relación intermedial que identificamos en la categoría discurso de personaje de referencia musical es la misma que ya hemos analizado más arriba al hablar de la introducción del contenido verbal de las piezas musicales en el discurso narrativo. Se trata, principalmente, de reproducción parcial: la letra y títulos de las canciones son incorporadas a través de DP.

3.3.3. Actos locutivos-conceptuales

Esta categoría se trata en realidad de una forma más diegética de DIR; sin embargo, por sus diferentes formas de manifestarse en *Pasto verde*, hemos considerado establecer una división siguiendo los criterios propuestos por McHale (en Rojas 21-22). El autor distingue estos DP de acuerdo al grado de mimesis-diégesis. Nuestra propuesta se establece de la siguiente forma.

e) *Sumario diegético*: se indica que ha habido un acto locutivo en torno a lo musical, pero no se especifica su contenido, temática ni su textura verbal:

(9) y yo estoy en mi cuarto, very alone, tocando la guitarra y **cantándole** una canción a la prieta una nena que me conoce y me trata bien. (132)

En (9), se manifiesta el acto expresivo de Epicuro, pero los únicos rasgos que podría caracterizarlo serían el sitio donde es proferido y el destinatario del mismo. No se aprecia ni la forma de cantar, la temática o algún elemento que personalice al sujeto de la enunciación. El DP podría indicar la letra de la canción para marcar un énfasis en lo que quiere expresar al interlocutor o poner la atención en el acto mismo al tratarse, por ejemplo, de una canción romántica frente a un interés sentimental, en cuyo caso se generaría un ambiente específico. Tal situación se reproduce en el siguiente pasaje:

(10) yo te estoy **cantando** en la sala del burdel (175)

La acción de cantar podría reflejar el estado de ánimo del personaje o describir sonoramente el burdel. A diferencia de (9), en (10) el espacio otorga un marco de posibilidad temática más precisa,

aunque bien podría inferirse que en (10) la textura del enunciado está sugerida por el sitio, el hecho que ésta sea velada, abre un espacio de oportunidad que deberá completarse con el resto de la escena o quedar vacío al lector.

f) *Sumario menos diegético*: En esta forma de reproducción se especifica que ha ocurrido un acto locutivo y se dan características del tópico de la conversación, pero no llega a apreciarse el contenido discursivo. No existe en el narrador preocupación por registrar elementos lectales pertenecientes al enunciado del personaje:

- (11) Una fogata nocturna en Puerto Vallarta: Los Dientes Macizos tocando y el amo cantando, los rodantes y las Tánias **rocanroleando**. (49)

En una dirección diferente a (9) y (10), aquí vemos que el sustantivo (rock) se ha verbalizado en un acto locutivo. Ahora bien, existe un contraste entre los verbos *rocanroleando* y *tocando*, el cual marca, de forma clara, la diferencia entre el sumario diegético y el menos diegético. El verbo en (11) contiene elementos temáticos del acto locutivo efectuado: las Tánias —un grupo musical integrado por mujeres— interpretan piezas musicales no referenciadas, pero que sí construyen el ambiente sonoro de la reunión en Puerto Vallarta; si bien Los Dientes Macizos —otro conjunto musical— también *toca* en la tertulia y “el amo” —otro personaje— *canta*, el énfasis recae en el *rocanroleando* de las Tánias. En los sumarios menos diegético, los repertorios temáticos podrían estar subordinados a los géneros musicales: mientras que en un bolero podría evocarse un tópico amoroso —por generalización, aunque esto puede variar—, en las piezas de rock se apela a motivos de inconformidad social, rebelión o transgresión juvenil.

Ambos, tanto el sumario diegético y el menos diegético corresponden, de acuerdo a la clasificación de intermedialidad de Wolf primordialmente a referencias implícitas: se emplea alude al valor sonoro de la música, no se evoca una textura verbal específica, sino que se enuncia el acto

musical inespecífico. El discurso literario, a través de sus propios sistemas de significación introduce la referencia a un acto musical.

Como se ha visto, las diferentes posibilidades de enunciación de discurso musical pueden analizarse, de manera análoga, de la misma manera que los distintos tipos de DP. La clasificación propuesta por Mario Rojas, a partir de los criterios de Genette, McHale, Strauch, Chatman y Doležel, podría implementarse como una herramienta para estudiar las referencias musicales en textos narrativos específicos.

Es claro que, cada una de las expresiones escritas en prosa establece su propio para la introducción de DP, rasgos lectales, estilo y otra serie de elementos que caracterizan los múltiples discursos que confluyen alrededor del relato; sin embargo, la teoría de la enunciación nos permite proponer una tipología para identificar el nivel de intermedialidad entre música y literatura.

Por las características ideológicas de *Pasto verde*, pudimos observar la estrategia puesta en marcha por Parménides García Saldaña a través de la selección musical, sobre todo aquellos referentes plasmados en el DP —ya sea directo o indirecto—. En algunos casos, la ambigüedad locucional requiere un análisis más detallado para identificar el origen y la modalidad en la que se presenta el discurso citado. Nos interesa resaltar las posibilidades que una obra como *Pasto verde* ofrece para este tipo de ejercicios de investigación, ya que encontramos un amplio repertorio de segmentos discursivos funcionales para ejemplificar la enunciación musical en DP. Si bien esta no es una característica propia de la novela de García Saldaña, los géneros musicales y el contexto en el que fue escrita aportan más herramientas para elaborar un análisis integral.

4. Conclusiones

Como hemos visto a lo largo de esta investigación, la música juega un papel muy importante dentro de la vida y obra literaria de Parménides García Saldaña. Ya sea por el papel que juega dentro de su contexto social, por la influencia que ejercen en él los principales exponentes del rock británico o por los artificios músico-literarios que desarrolló en su obra narrativa, la música es un elemento central para estudios literarios sobre el autor.

A pesar de no pertenecer a la oleada inicial de autores jóvenes señalados como la onda ni haber formado parte del grupo por vínculos académicos, sanguíneos o profesionales, García Saldaña establece en José Agustín como una de sus principales fuentes de referencia literaria: no sólo desarrolla temáticas propias de los jóvenes de la época —el despertar sexual, la experimentación con drogas o el confrontamiento con el sistema—, sino que reproduce las estrategias de escritura musical, así como las influencias rockeras del autor de *La tumba*.

Como vimos, a pesar de que se ha reconocido el vínculo con la música desde la publicación de *Pasto verde* en 1964, no existe un análisis que explique puntualmente los mecanismos por los cuales las referencias musicales en la obra narrativa de García Saldaña cobran significado. La propuesta intermedial de Werner Wolf —principalmente la intracomposicional— nos permite explorar la significación de la música dentro del discurso literario en diferentes grados y maneras de apreciación. Nos referimos a la intermedialidad en elementos extradieгéticos: nombres de libros, títulos de cuentos y epígrafes; y a la intermedialidad intradieгética: apreciable en DN y DP.

La obra publicada de García Saldaña tiene, desde los nombres, una fuerte carga de significado musical: tanto los títulos como el contenido dirigen la atención del lector a cuestiones musicales, aunque no siempre tan claras. Ya sea por la temática o por el contenido, las referencias intermediales al rock, jazz, blues música progresiva y canción popular mexicana anuncian desde

el exterior del texto que la música “sonará” a lo largo de la lectura. De igual forma, los once cuentos de *El rey criollo* reciben un doble valor temático previo a su lectura. Los epígrafes, cada uno traducciones directas de una canción de The Rolling Stones elaborada por García Saldaña, informan que el contenido musical de las canciones posee una relación directa con el cuento que estamos por leer.

Sobre *Pasto verde*, nos fue posible identificar el valor musical no sólo del título, sino de las diversas enunciaciones de los personajes. Aparecen en esta novela referencias intermediales de ambos tipos: implícita y explícita. De acuerdo al tipo de discurso que se exprese en la narración la referencia se expresa de manera distinta. Predominan más en voz de los personajes la reproducción parcial por una razón en particular: la mayor parte de referencias musicales en *Pasto verde* se aprecian por la mención del contenido verbal de las canciones (letra) en DP. Los personajes fusionan su discurso con las versiones ficcionalizadas de los grupos de rock británico y norteamericano; el discurso *antiestablishment*, contestatario y con fuertes alusiones a la experiencia sexual se emparenta con piezas sonoras que poseen un mensaje similar.

Por otro lado, las discusiones en torno a la música o ambientadas por ella, se muestran también en DP, pero es el DN —principalmente en la función narratorial— que se tematiza el significado de la música como parte del acontecimiento narrado. Asimismo, es importante señalar que la introducción del discurso musical en el discurso narrativo es posible por la elección de registro lingüístico establecido por los narradores. A mediados del siglo XX, un grupo considerable de escritores modificaron el uso tradicional del lenguaje seleccionado para sus narradores: la norma solemne, culta y conservadora fue desplazada para dar lugar a estructuras de expresión más cercanas al habla coloquial o con un mayor número de rasgos populares. Esta característica, le

permitió a Parménides García Saldaña dotar a sus personajes, pero sobre todo a sus narradores, de un discurso fuertemente impregnado por las canciones de moda en los sesenta.

Por último, queremos señalar la importancia que tiene para un autor como García Saldaña la selección musical. Si bien, hemos dicho que la inclusión de música no es una estrategia inaugurada por los autores de la onda —al menos en México podemos rastrear este uso ya en autores como Gutiérrez Nájera o Altamirano, la implementación de música popular que, por otro lado, es vinculada a expresiones contraculturales resulta significativa para la comprensión de los intereses estéticos e ideológicos de la generación. Las fuentes de inspiración ya no se encontraban únicamente en la alta cultura europea o referencias cultas: un producto de masas es propenso a ser parte del arte literario y producto de la expresión juvenil.

Una vez señalados estos puntos, es necesario agregar las posibles vetas de investigación que se han abierto a partir de nuestro estudio. En primer lugar, es necesario trazar la historia de la intermedialidad entre música y literatura en la tradición mexicana. Por supuesto, no se trata de un trabajo pendiente únicamente de la academia literaria, también la disciplina musical podría participar de tal labor. En segundo lugar, es posible ampliar el corpus de estudio a otras expresiones literarias centradas en géneros musicales distintos. En años recientes han aumentado los textos narrativos que imbrican referencias de música electrónica, pop, hip-hop, regional mexicano, bolero y reggaetón en textos literarios. Posiblemente los mecanismos de significación de estos géneros no sea el mismo que el rock. Por lo tanto, rastrear estos diferentes usos de intermedialidad, permitiría actualizar los conocimientos sobre literatura mexicana contemporánea y sus estrategias discursivas.

5. Referencias

Abellán Chuecos, Isabel. *La novelística de Alejo Carpentier y sus claves musicales*. Vigo-Pontevedra: Academia del Hispanismo. 2018.

Amar Sánchez, Ana María. “Canon y traición: Literatura vs cultura de masas”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. vol. 23, núm, 45, 1997. pp. 43-53.

----- . *Juegos de seducción y traición: Literatura y cultura de masas*. Beatriz Viterbo Editora, 2000.

Anónimo. “Vejaciones y atropellos de 600 ‘rebeldes sin causa’ en un cine”. *Excélsior*, 7 de mayo de 1959, p. B1.

Aparicio, Frances. “Entre la guaracha y el bolero: un ciclo de intertextos musicales en la nueva narrativa puertorriqueña”. *Revista iberoamericana*, vol. 59, núm. 162, 1993, pp. 73-89.

Arboleda González, Carlos. *Cantores de mi tierra: narradores y poetas ansermeños*. Anserma. 2001.

Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa*. Traducido por Javier Franco, Cátedra. 1990.

Bem, Caroline. “Introducción. La intermedialidad es a la vez mapa y territorio”. *Intermedialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, núm. 30-31, 2017. <https://doi.org/10.7202/1050893ar>.

Cabrera López, Patricia. *Una inquietud de amanecer: literatura y política en México, 1962-1987*. Plaza y Valdés Editores, 2007.

Calderón, Mario, “Lenguaje y percepción de la realidad. *El rey criollo* de Parménides García Saldaña”. *La luz del Topacio*. BUAP, 2009, pp. 27-40.

Cambridge Dictionary. “Be off your head”. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/be-off-head>.

Campos, Julieta. “Novela. 1968”. *La Cultura en México*, núm. 359. 10 de enero, 1969, p. II.

----- . “Onda que te quiero Fresa. ‘Una catarsis sin tragedia: Pasto Verde’”, *La Cultura en México*, núm. 343. 11 de septiembre, 1968, p. XIII.

Carballo, Emmanuel. “*Pasto verde*, novela de vida y muerte”. *Diorama de la Cultura*. 11 de agosto de 1968, p. 5.

----- . *Notas de un francotirador*. Gobierno del Estado de Tabasco/ Instituto de Cultura de Tabasco, 1990.

Kirk, John. "Introduction". *José Agustín. Onda and beyond*. Editado June C. D. Carter y Donald L. Schmidt. University of Missouri Press, 1986, pp. 1-8.

Chornik, Katia. *Alejo Carpentier and the Musical Text*. Modern Humanities Research Association/Routledge (Legenda). 2015

Clüver, Claus. "Intermediality and Interart Studies. *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*. Editado por Jens Arvidson, Mikael Askander, Jorgen Bruhn y Heidrun Führer. Intermedia Studies Press, 2007. 19-37.

Cortázar, Julio. *Clases de literatura*, Penguin Random House, 2013.

Cripps, Collin. *La música popular en el siglo XX*. Akal. 1999.

da Sousa Correa, Delia. "Goddesses of Instruction and Desire: Ruskin and Music". *Ruskin and the Dawn of the Modern*. Editado por Dinah Birch. Oxford University Press. 1999, pp. 111-130.

Dalton, Margarita. Comunicación personal. 21 de marzo del 2017.

de la Torre, Gerardo. "Parménides". Comunicación personal. 2017.

de los Ríos, Valeria. "La narrativa sonora de Luis Rafael Sánchez". *Atenea (Concepción)*, núm. 503, 2011, pp. 83-91.

de Maeseneer, Rita. "Luis Rafael Sánchez y Alejo Carpentier: percusionista y violinista en un fenomenal concierto barroco". *En el centenario de Alejo Carpentier (1904-1980)*. Brill. 2004. 35-53.

----- . "Denzil Romero, Enriquillo Sánchez y Zoé Valdés a ritmo de Bolero". *Iberoamericana*, vol. 2, núm. 5, 2002, 37-54.

del Campo, Xorge. "Por si la semilla muere (Segunda de dos partes)" *Molino de Letras. Revista de Literatura y Humanidades* núm. 12, 2002, pp. 20-22.

Espejo, Beatriz. "Parménides García Saldaña o la intensidad de las pasiones" en *Hacerle al cuento (La ficción en México)*. Editado por Alfredo Pavón. Universidad Autónoma de Tlaxcala. 1994, pp. 91-104.

García Saldaña, Parménides. *El rey criollo*. Booket. 2003.

----- . *Pasto verde*. El viaje. 2008.

Genette, Gerard. *Umbrales*, Siglo XXI, México DF, 2001.

- Glantz, Margo. *Onda y escritura en México: Jóvenes de 20 a 33*. Siglo XXI, 1971.
- Goehr, Lydia y Daniel Herwitz (eds.). *The Don Giovanni Moment*. Columbia University Press, 2006.
- Gunia, Inke. *¿“Cuál es la onda”? : la literatura de la contracultura juvenil en el México de los años sesenta y setenta*. Madrid, España: Iberoamericana, 1994.
- Hooper, Kent W. “The Multi-Talented Artist: Toward an Abductive Approach” *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 31, núm. 1, 1998, pp. 43-60.
- Juárez, Víctor. “A manera de prólogo: empezando por la izquierda (aunque temporalmente ya no esté de moda)”. En García Saldaña, Parménides. *En algún lugar del rock (El callejón del blues)*. Top Editores, 1993., pp. 6-7.
- Kerman, Joseph. “How We Got into Analysis, and How to Get Out”. *Critical Inquiry*, vol. 7, núm. 2, 1980, pp. 311-331.
- Kim, Silvia. “Dos artes en vinculación, en la narrativa breve de Felisberto Hernández”. *Sincronía*, núm. 68, 2015, pp. 122-138.
- Kramer, Lawrence. *Music as a Cultural Practice, 1800 - 1900*. University of California Press, 1990.
- Lasheras, Rodrigo Guijarro. “Esto es una sonata: la intermedialidad musical en la novela y en sus paratextos fuertes”. *RILCE: Revista de filología hispánica*, núm. 37, vol. 1, 2021, pp. 277-296.
- López Ávila, Mariano Rafael. “Sonidos del intertexto. Articulaciones entre prosa y música en El Rey Criollo de Parménides García Saldaña” (tesis de licenciatura). UNAM, 2012.
- Marún, Gioconda. “La función del bolero en Boleros en La Habana de Roberto Ampuero”. *Actas del XVI Congreso Internacional de Hispanistas*, vol. 4. Coordinado por Isaías Lerner, Roberto Nival y Alejandro Alonso, 2004, pp. 403-409.
- McClary, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. University of Minnesota Press, 1991.
- Montes García, Enrique. *Parménides rey criollo, rey de la onda*. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco (Rotativa). 2001.
- Montoya, Pablo. *La música en la obra de Alejo Carpentier*. La Carreta Editores. 2013.
- Noriega, Teobaldo A. “Musicalización narrativa en ‘El compadre’, de Carlos Droguett”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 380, 1982, pp. 440-449.

-----, “*Femina suite* de R. H. Moreno-Durán: Estrategias de la escritura y complicidad del lector”. *Castilla: Estudios de literatura*, vol. 15, 1990, pp. 135-147.

-----, “*Pero sigo siendo el rey* de David Sánchez Juliaio: Musicalidad e intertextualidad del relato”. *Thesaurus: boletín del Instituto Caro y Cuervo*, vol. 52, núm. 1-3, pp. 374-385.

Ocampo, Aurora. *Diccionario de escritores mexicanos, siglo XX: D-F*. UNAM. 1988.

-----, *Diccionario de escritores mexicanos, siglo XX: G*. UNAM, 1988.

Party, Daniel. “‘Un pequeño defecto’: el bolero de Lucho Gatica entre sus fans y la crítica”. *El lenguaje de las Emociones: Afecto y Cultura en América Latina*. Editado por Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado. Vervuert / Iberoamericana, 2012, pp. 227-242.

Pereira, Armando. *Diccionario de literatura mexicana: siglo XX*. UNAM. 2000, p. 154.

Petermann, Emily. *The Musical Novel: Imitation of Musical Structure, Performance and Reception in Contemporary Fiction*. CamdenHouse. 2014.

Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva: Estudio de teoría narrativa*. UNAM / Siglo Veintiuno, 1998.

Poniatowska, Elena. *¡Ay vida, no me mereces!*. Joaquín Mortiz. 1988.

Price, Brian L. “José Agustín and the New Classical Music of Counterculture”. *Revista de Estudios Hispánicos*, tomo XLIX, núm. 2, 2015, pp. 243-265.

Prieto, Julio. “El concepto de intermedialidad: una reflexión histórico-crítica”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. v, núm. 1, 2017, pp. 7-18.

[Ramírez], José Agustín. *El rock de la cárcel*. Joaquín Mortiz (Serie del volador). 1990. p. 128.

-----, *La contracultura en México*. Grijalbo, 1996. p. 97.

-----, “Prologo”. *Angélica María. La novia de México*. Reader’s Digest. 2005.

-----, “La onda que nunca existió”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. xxx, núm. 59, 2004, pp. 9-17.

-----, “El rey criollo, medianamente, soy yo”. En García Saldaña, Parménides. *El rey criollo*, Joaquín Mortiz. 1997. Pp. 169-177.

Roberts, Nicholas. *Cortazar and Music*. Modern Humanities Research Association/Routledge (Legenda), 2019.

Rojas, Mario. “Tipología del discurso del personaje en el texto narrativo”. *Dispositio*, vol. 5-6, núm. 15-16, 1981, pp. 19-55.

- Sainz, Gustavo. *A la salud de la serpiente*. Grijalbo. 1991.
- Scher, Steven Paul. "Literature and Music". *Essays on Literature and Music (1967-2004)*. Editado por Walter Bernhart y Werner Wolf. Rodopi, 2004. pp. 173-202.
- Tineo, Gabriela. "Comunidad de experiencia y música popular en 'La guaracha del Macho Camacho' de Luis Rafael Sánchez". *Iberoamericana*, vol. 2, núm. 8, 2002, pp. 43-56.
- Tolentino San Juan, Valentina. "Prólogo". En García Saldaña, Parménides. *El callejón del blues. Revisited*. Viceversa, 2015, pp. 9-12.
- Torres, Vicente Francisco. *La novela bolero latinoamericana*. CONACULTA, 2008
- Vargas, Rafael. "Günter Grass en México". *Nexos*, 1 de julio de 2015. <http://www.nexos.com.mx/?p=25413>.
- Viñas Piquer, David. *Historia de la crítica literaria*. Ariel, 2002.
- Volpi, Jorge. *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*. Era. 1968.
- Weliver, Phyllis. *The Musical Crowd in English Fiction, 1840-1910: Class, Culture and Nation*. Palgrave Macmillan. 2006.
- Wolf, Werner. "(Inter) mediality and the Study of Literature" *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 13, núm. 3, 2011.
- "24. Literature and Music: Theory". *Handbook of Intermediality*. De Gruyter, 2015. 459-474.
- *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Rodopi, 1999.
- Wright, Sarah. *Tales of Seduction: The Figure of Don Juan in Spanish Culture*, Tauris Academic Studies, 2007.
- Zolov, Eric. *Refried Elvis. The rise of the mexican counterculture*. University of California Press. 1999.