

Metonimia y sinestesia en la psicodelia mexicana

CARLOS GÓMEZ CARRO | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

A finales de los años 50 y hasta el 68 del siglo pasado, se había gestado una “rebelión de las masas” en México. En las costumbres, en las artes, en su cine, en la música. El rock and roll, surgido en los barrios negros de Estados Unidos, se manifiesta en el tiempo mexicano con algunas peculiaridades. Sus letras en español (*covers* libres y temas originales) abandonan, en gran medida, el clisé de la metáfora poética, para afianzarse en la metonimia y aun, en su psicodelia, en la sinestesia. Mensajes directos, sin ambages ni ambigüedades, que crean una rebelde, nueva y vigorosa cultura juvenil que habría de ser brutalmente reprimida por el Estado en el 68 mexicano.

Abstract

At the end of the 50's and until 68 of the last century, a “rebellion of the masses” had been gestated in Mexico. In customs, in the arts, in its cinema, in music. Rock and roll, which emerged in the black neighborhoods of the United States, manifests itself in 'Mexican times' with some peculiarities. His lyrics in Spanish (free covers and original songs) abandon, to a large extent, the cliché of poetic metaphor, to take hold in metonymy and even, in his psychedelia, in synesthesia. Direct messages, without caution, unambiguous, that create a rebellious, new and vigorous youth culture that would have to be brutally repressed by the State in The Mexican '68'.

Palabras clave: *covers* en español, rock mexicano, cine de la onda, metáfora, metonimia, sinestesia, música y poesía, el '68' mexicano.

Key words: covers in Spanish, Mexican Rock, 'de la onda' cinema, metaphor, metonymy, synesthesia, music and poetry, the Mexican '68'.

Para citar este artículo: Gómez Carro, Carlos, "Metonimia y sinestesia en la psicodelia mexicana", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 59, semestre II, julio-diciembre de 2022, UAM Azcapotzalco, pp. 31-44.

En *La decadencia de Occidente* (1918),¹ Oswald Spengler concibe a la cultura –lo que los franceses suelen denominar civilización– como un ente orgánico. Esto es: las culturas nacen, se desarrollan y mueren como los seres vivos. Esto implica diversas consideraciones, entre ellas, la de que el organismo cultural se construye bajo una compleja ordenación de múltiples correspondencias entre sus órganos componentes, como sucede, precisamente, en un ser vivo. La música con su filosofía, la comida con sus ritos fúnebres, numen y poesía, amor y guerra, y así. Entradas (nacimiento) y salidas (muerte) de esos entes culturales orgánicos.

Esto permitió generar vertientes nuevas al momento de observar y analizar una cultura. Un poema integrado a la vida comunal, una melodía al espíritu de la época y como su leitmotiv. En el bosque o en el mar se vislumbraban las aspiraciones de un pueblo, lo mismo que en la arquitectura de sus ciudades y villas. El ser humano se veía multiplicado en el espejo de sus creaciones.

De ahí que fuera tan complicado situar, entre otros ejemplos, el significado del avizoramiento de las que serían las tierras americanas a finales del siglo xv. No había referentes (o se advirtieron mucho después en Occidente). Había que inventar el Nuevo Mundo, pues no existían los signos para denominarlo. El "descubrimiento" (o "encuentro"), que Todorov clasificaba en una vertiente particular sobre su significado: su cruda conquista (Todorov, 2007).² La palabra "descubrimiento" como un eufemismo elegante de una delirante, no siempre en su mal sentido, empresa de depredación. Y la "conquista", también, como describiera Paz, en un doble sentido, quizá más pleno y afectivo: avasallamiento y seducción. El conquistador quedaba seducido por las nuevas tierras y su gente. El azoro y ambición ante el "otro", pero también la atracción. Como Monsiváis se refiriera, simpáticamente, acerca de una visita a Madrid y su público: "me sentí descubierto". "Descubrir" se convirtió en una noción común de las tierras americanas y de sus habitantes, foráneos y nativos, ante un extraño espejo que dispersaba sus simetrías. El Nuevo Mundo se convirtió en una tierra

¹ Vid. O. Spengler, *La decadencia de Occidente*, Barcelona: Austral, 2012. Se trata de una intensa y metódica filosofía de la historia en dos volúmenes.

² Cfr. T. Todorov, *La Conquista de América. El problema del otro*, México: Siglo XXI, 2007.

en la que sus pobladores eran susceptibles de ser conquistadores o conquistados, colonizados y colonizadores, lo mismo que su entorno: descubrir, conquistar, inventar. La invención del Nuevo Mundo.

Y del Viejo Mundo partían bergantines con mujeres y hombres cargados de esperanzas, de encontrar fortuna y mejor vida, dejar limitaciones y miserias. Pero también de otros personajes arrumbados en las peores condiciones, extraídos de África como esclavos sobre los que se ceñía el infortunio. ¿Cuánto de sus viejos cantos y mitos podría reverberar en los nuevos espacios colonizados? ¿Cuánta de su visión del mundo se trasladaría a América? Y si muchas de esas travesías fueron registradas en múltiples documentos, más aún tenemos que inventar, descubrir: la de esos esclavos que, si bien les iba, sobrevivirían, primero, a la travesía del mar océano para ser esclavos en el Nuevo Mundo. El Nuevo Mundo era, muchas veces, una repetición del orden colonial del Viejo, la simetría era la misma. Las tierras americanas no fueron para ellos tierra de sosiego y esperanza, sino de calamidad reiterada. No solo se trasladó a las nuevas tierras la mirada de conquistadores en ciernes, sino de conquistados en tierras africanas, con un mundo de sueños en sus pieles a los que aún les falta una escritura que los inventara desde su perspectiva, más allá de Conrad y adláteres. Más al modo, quizá, de Ukawsaw Gronniosaw (c. 1705-1775) o Olaudah Equiano (c. 1745-1797).

Situados en el espacio americano, las diversas manifestaciones culturales traídas por los esclavos, masacrados e infamados, se expresaron lo mismo en su comida, en

el sincretismo de sus rituales, en su música y pensamiento. En lo relacionado con su música, la impregnaron decididamente de lenguaje y de su cuerpo, en una equivalencia desusada. Si la música era, en Occidente, una manifestación del alma, para ellos su letra era la expresión verbal de alegrías y desazones varias. El cuerpo se fusionaba en el alma. En el Brasil profundo, en las costas caribeñas, en la rivera del Golfo de México, adquirieron diversos ritmos, que desde Occidente se veían con algún sospechoso carácter de siniestras manifestaciones paganas y aun diabólicas.

En Occidente, la comunión entre música y verbo se había visto sin suficiente convencimiento, la música sacra de Occidente (el ‘Gloria’ de Vivaldi, digamos, exaltación pura del numen), algunas piezas aisladas, la coral 9ª Sinfonía de Beethoven, especialmente, lo habían intentado sin que evitaran ser el blanco de críticas de diversa laya. Wilde las resumía bien al declarar que la música no tenía ninguna relación con el idioma alemán, en una época plagada por el purismo estético. La música era el arte sublime por excelencia –el supremo misterio, le llamaría George Steiner;³ *Mysterium Tremendum*, acotaría, antes, Nietzsche– y transferirle letra solo ocasionaba una perturbación en su búsqueda de manifestación diáfana. La ópera, por supuesto. Pero la ópera se concibió

³ “La música solo irrumpe y provoca ‘impresiones enteramente originales’”. G. Steiner (), *Entrar en sentido*, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021, p. 144. *Apud.* Ronaldo González Valdés (2021), “Lidiar con lo inefable: Steiner, Cioran y la música”, <<https://circulodepoesia.com/2021/02/lidiar-con-lo-inefable-steiner-cioran-y-la-musica/>>.

como una síntesis de todas las demás artes. El 'bel canto', con el que se asocia la ópera no podría admitir más que una exaltación apolínea. Y la música negra es, por definición, dionisiaca.

Pero estas disquisiciones intelectuales no alteraban el mundo de la negritud americana, básicamente porque las ignoraban. Tanto así que lo pagano y lo sacro se encontraban indiferenciados en su carácter. Siglos de esclavitud y de marginación habían creado en la música un refugio no solo de sus almas y en la danza de sus cuerpos, sino de su identidad. Su orfandad en el Nuevo Mundo —que no era de ellos ni para ellos, aunque de ellos fuera también— se refugiaba en la entonación de ritmos semejantes a la exaltación de sus antiguas deidades, dentro de un sincretismo inevitable y heterodoxo. Esos esclavos harían su propio Nuevo Mundo. También lo inventarían hasta que el espejo de las simetrías los reflejara.

Si denotaban para el gentil y receloso occidental la expresión pura de la barbarie, explicación última que en Occidente les permitía a los colonizadores y esclavistas justificar su inhumanidad manifiesta, las expresiones musicales de la negritud americana habrían de exaltar, por tanto, lo que la música occidental deploraba como impuro. El cuerpo humano, por lo pronto.

Si el martirio del cuerpo era la expresión de la Voluntad superior del alma sobre el cuerpo para el ser occidental, la negritud se sentía a salvo de esos dilemas. Si en el mundo hegeliano, la razón era la arquitecta de la historia; para el mundo de la negritud, el cuerpo era la manifestación palpable de

lo divino. Una negritud que encontraba una simbiosis entre su liberación de la esclavitud de siglos con la libertad de sus cuerpos, expresión de los sentidos, con la divina oblea y su sangre. El cuerpo de ébano era la manifestación de la divinidad en la Tierra. Y el delirio su manifestación más profunda. El cielo era el espejo de su abismo.

Lo que habría de enfatizarse, especialmente, en el curso de la vida de los Estados Unidos de América a partir de sus dilemas frente a los bemoles de la esclavitud. Arrancada de sus orígenes terrestres africanos, la negritud más que asombrarse de su soledad ante el Cosmos, encontraba su continuidad con el numen en el ritmo de la fogosidad de sus cuerpos y su integración con los sonidos y letras surgidos de su alma corpórea. El *carpe diem* de su vitalidad rítmica habitaban sus sentidos. En el ritmo corporal y musical, dioses y humanos encontraban la comunión que el occidental solo hallaba en su flagelación ante la cruz. El Reino de este mundo estaría en el cuerpo y sus sentidos. Baile y melodía serían la dualidad de esta nueva música, y la letra, su concreción comunitaria.

A partir del siglo XIX, con el fin de la esclavitud formal promulgada en los Estados Unidos de América, surgiría con mayor plenitud las manifestaciones negras de su música, producto de su situación histórica y del sentido de sus vidas. Del ragtime (antecedente del jazz), al gospel (de influencia cristiana en el espíritu negro), jazz, soul (derivación secular del gospel) y el hip hop se difundieron con una enorme energía que cambió para siempre los sonidos de la música universal. El mundo musical contem-

poráneo nació de la negritud. Pero es la invención del rock and roll el ritmo y estilo musical que culminaría toda esta nueva experimentación del que en su origen fue denominado Harlem Renaissance. Sus orígenes podríamos ubicarlos en el África subsahariana. El centro de un nuevo Renacimiento americano, impregnado de sentimiento y plenitud negra que contagiaría toda el alma americana y sus sentidos.

Sin embargo, el fenómeno del racismo, en el que se debate la potencia americana en esos días (y sigue vigente), sacude sus cimientos. En los años cincuenta del siglo pasado, la luminaria que exalta la nueva creación de la música negra denominada rock and roll lleva el nombre de Chuck Berry (Charles Edward Anderson Berry, 1926-2017). El primer cantante negro capaz de llegar a un público blanco y, por ello, romper las barreras raciales entre los jóvenes. Si

Elvis Presley fue la primera estrella del rock pop adolescente [para tranquilidad de las buenas conciencias], Berry fue su maestro teórico y genio conceptual, el compositor que entendió lo que los jóvenes querían antes de conocerse a sí mismos

según *The New York Times*.⁴

⁴ J. Pareles (2017), "Chuck Berry, el genio que definió la actitud del rock and roll", en *The New York Times*. <<https://www.nytimes.com/es/2017/03/18/espanol/chuck-berry-el-genio-que-definio-la-actitud-del-rock-and-roll.html#:~:text=Chuck%20Berry%20C%20quien%20con%20sus,Polic%3%ADa%20del%20Condado%20de%20St>>

Es extenso hablar de toda esa historia rica en matices. De Bill Haley, quien sacara poco antes del primer tema de Berry (*Maybellene*) su popular melodía *Around the Clock*. Del mismo Elvis, ya famoso en esos mismos días, o Little Richard, otro endemoniado negro lleno de talento. Señalar que, como en el caso de Presley, se trataba de música negra interpretada por músicos y cantantes blancos, pero todo eso ya ha sido más o menos digerido a lo largo de la historia musical. El asunto es que esa música se trasladó, en algún momento, al otro lado de lo que Fuentes llamara "la frontera de cristal",⁵ a mediados del siglo pasado. La frontera de los "vecinos distantes"⁶ impregnó los deseos de aquellas generaciones de jóvenes mexicanos y hablantes del castellano de gestar una 'rebelión de las masas'.

De la metáfora a la metonimia

El rock, como final y genéricamente fue llamado (a pesar de diversos apellidos: roll, metálico, progresivo...), contrariaba una tradición centenaria de, con cierto encanto, ocultar en la metáfora el sentido de lo dicho por la poesía. La metáfora es la reina de los tropos poéticos, aquí y, quizá, en todas partes. Y aunque puede alegarse con buenos argumentos (y así se ha hecho) que todo sustantivo es necesariamente una metáfora, pues sustituye a un objeto "real" con un término verbal. Aun así, lo cierto

⁵ Vid. C. Fuentes, *La frontera de cristal. Una novela en nueve cuentos*, México: Alfaguara, 1995.

⁶ Cfr. A. Riding, *Vecinos distantes: un retrato de los mexicanos*, México: Joaquín Mortiz/Planeta, 1984.

es que también el lenguaje metafórico necesita y demanda una "interpretación de lo que "oculta". Para el estructuralismo, la metáfora es un "indicio" cuyo sentido debe buscarse fuera del texto, a diferencia de la metonimia, que tiene su comprensión en el sintagma mismo. De ahí que el rock and roll se sienta en la piel, antes que en el espíritu. En esto consiste la eficacia de trasladar el peso de la metáfora a la metonimia.

Por otra parte, se ha hecho casi una tradición ubicar la poesía como un proceso metafórico y la prosa, como un desgaje metonímico. ¿Qué pasaría si la metáfora, en la poesía, pierde su disfraz que oculta su sentido y en el significado predomina la metonimia? Aparece una rebelión literaria que comulga como nunca con los sentidos. Eso es, también, el rock. Y en castellano fue, además, un acto de subversión. Los jóvenes crearían su poesía. ¿En qué dirección? Veamos.

En *La nueva música clásica*, José Agustín (rockero de corazón y acción) solo considera una banda en español entre sus registros, Los locos del Ritmo.⁷ Una banda asentada en sus orígenes en el norte del país y que había incursionado en un concurso de rock en la "urbe de hierro" y ganado el segundo lugar (en el show de Ted Mack).⁸ Su canción de ese momento era muy explícita, es decir, muy metonímica:

Yo no soy un rebelde sin causa
Ni tampoco un desenfrenado

⁷ Vid. José Agustín, *La nueva música clásica*, México: Universo, 1985.

⁸ G. Zamora (2013). *Bienvenidos*, <<https://loslocosdelritmo.wordpress.com/>>.

Yo lo único que quiero es bailar rock and roll
Y me dejen vacilar sin ton ni son...
¡Ay! Y que me dejen vacilar sin ton ni son

Una exigencia predomina en sus anhelos, liberarse, de una vez por todas, del corsé de la metáfora: "vacilar sin ton ni son". Aquí no hay son que valga. "Vacilar" es ir de aquí a allá y de vuelta. Desenmascarar lo "oculto", sin el truco mágico de la metáfora. Nada de que "tu párvula boca / que siendo tan niña / me enseñó a pecar", como de manera magnífica apunta Agustín Lara en uno de sus boleros. En donde, necesariamente, debemos "traducir" lo oculto. "Párvula", quizás quiere decir inmaculada, virgen; enseñar a "pecar" es felación, casi sin duda. ¿Por qué no es posible decirlo abiertamente? Para algunos no sería poético, y hasta enfermizo (la relación de una púber y un hombre maduro). De modo que "poético" se entiende, en ocasiones, como el arte de ocultar el sentido. O bien, mostrarlo de manera "sugerida". En el verso "puro" esto es regla: ocultar. Al mostrarse la rima del verso, se oculta su sentido. Escribe Lorca ("La casada infiel"): "Sus muslos se me escapaban / como peces sorprendidos, / la mitad llenos de lumbre, / la mitad llenos de frío. / Aquella noche corrí / el mejor de los caminos, / montado en potra de nácar / sin bridas y sin estribos". ¿Qué es correr "el mejor de los caminos"? Bueno, muy posiblemente la "penetración" del hombre en el cuerpo de la amada, de la amante, y su culminación orgásmica ("corrí / el mejor de los caminos"). Los dos desnudos: "sin bridas y sin estribos". Pero decirlo con franqueza no es "poético". Hacerlo es, casi siempre, salirse del terreno que atribuimos

al arte apolíneo. ¿Mentiras verdaderas o verdades mentirosas?

La fuerza dionisiaca del canto negro es innegable, aunque nunca se haya hecho un manifiesto. La irrupción que esto significó en la canción tradicional mexicana, plena no solo de “romanticismo”, sino de convicciones definitivamente metafóricas, fue un choque cultural que no duró mucho tiempo. Sobre esta rebelión se cernían los más abyectos despropósitos.

La oda inglesa

Por supuesto, el hallazgo de la música negra no solo alteró los cimientos de la música estadounidense, la psicodelia musical (sinestesia de los sentidos y alteración del tiempo regular) arribó con una fuerza inusitada al Reino Unido. Más allá de estar separados “por una lengua común”. como sentenciaran Wilde y algunos más, el idioma facilitó el traslape. Más allá de Jimmy Hendrix (residente un tiempo en el Reino Unido), la guitarra y requinto estadounidense más alucinante que ha concebido el planeta del rock, la aparición de sectarios como los Stones, Beatles, Yardbirds, Animals y demás bestezuelas rockeras, animarían sus propias distopías. Lo primordial no era el bel canto, sino la distopía psicodélica (los franceses la llamaron “la imaginación al poder”). Y de eso se llenaron las bocas y oídos de todo el mundo, y las pieles. De todo ello se puede escarbar más material de lo que aquí se propone. Baste sugerir que en los años cincuenta y sesenta surgen los jóvenes en la historia, es decir, como modeladores de su devenir, y sus utopías y distopías son, des-

de entonces, las dominantes. Una de esas bandas se denominó The Kinks. El surtido era muy variado y delirante en ambos lados del Atlántico (Janis Joplin, Jim Morrison, Santana...). Difundió algunos discos con su respectivo éxito en los Stended y Long Play de la época (discos de vinilo). Su distopía alteraba, en este caso específico, el orden común de la heterosexualidad sagrada en una rola de nombre *Lola* (Ray Davies y The Kinks, 1970). Un nombre de mujer que ya aludía de una forma lateral al de la protagonista de una novela del escritor de origen ruso Vladimir Nabokov, que poco antes había causado un especial furor por su tema (el enamoramiento de un hombre maduro de una púber, lo ya dicho de la canción citada de Lara): *Lolita* (1955).⁹ La letra de la canción del grupo inglés dice lo siguiente:

I met her in a club down in old soho
Where you drink champagne
And it tastes just like cherry-cola c-o-l-a cola.
She walked up to me and she asked me to
dance,
I asked her name and in a dark brown voice
She said Lola l-o-l-a Lola lo-lo-lo-lo Lola.
Well I'm not the world's most physical guy
But when she squeezed me tight
She nearly broke my spine
Oh my Lola lo-lo-lo-lo Lola.
Well I'm not dumb but I can't understand
Why she walked like a woman
And talked like a man
Oh my Lola lo-lo-lo-lo Lola lo-lo-lo-lo Lola.

⁹ V. Nabokov, *Lolita*, Barcelona: Anagrama, 2016.

Well we drank champagne
 And danced all night under electric candlelight
 She picked me up and sat me on her knee
 And said dear boy won't you come home with me?
 Well I'm not the world's most passionate guy
 But when I looked in her eyes
 Well I almost fell for my Lola
 Lo-lo-lo-lo Lola lo-lo-lo-lo Lola
 Llo-lo-lo-lo Lola lo-lo-lo-lo Lola
 I pushed her away

I walked to the door
 I fell to the floor
 I got down on my knees
 Then I looked at her and she at me
 Well that's the way that I want it to stay
 And I always wanted to be that way for my Lola
 Lo-lo-lo-lo Lola.
 Girls will be boys and boys will be girls
 It's a mixed up muddled up shook up world
 Except my Lola
 Lo-lo-lo-lo Lola.
 Well I left home just a week before
 And I'd never ever kissed a woman before
 But Lola smiled and took me by the hand
 And said dear boy I'm gonna make you a man!
 Well I'm not the world's most masculine man
 But I know what I am and I'm glad I'm a man
 And so is Lola
 Lo-lo-lo-lo Lola lo-lo-lo-lo Lola
 Lo-lo-lo-lo Lola lo-lo-lo-lo Lola...

Un chico asiste a un bar y queda impresionado por una chica de voz varonil. Vaya. Advierte que no solo es su voz, sino todo lo demás, pero viste como una chica, una muy fuerte chica, un travesti. Alguna distancia quiere, pero lo que hace es tropezarse y

quedar a los pies de esa Lola tan masculina, tan femenina. Y descubre que ahí, a los pies de esa dama es donde tiene que estar, donde quiere estar. Para esos jóvenes, la sinestesia literaria y psicodélica no consiste solo en la alteración de los sentidos, ver con los oídos o escuchar con los ojos, sino en desvirtuar todo el orden establecido. El Orden.

De la oda al relajo

En tanto, los rockeros mexicanos toman las rolas en inglés y hacen *covers* donde dicen lo que quieren, no lo que deben: en eso consiste su rebelión. Unas letras donde surge un feminismo peculiar, en el cual (a diferencia del machismo predominante en el país) las mujeres toman para sí los símbolos del poder. Un matriarcado en ciernes. Los Locos del Ritmo nos siguen persuadiendo con esas letras en donde la metáfora es sustituida por una metonimia persistente: "Esa chica alborotada, es un poquito alocada / Y si acaso tú la buscas te dirá que tú le gustas / Es mi chica alborotada y nunca cambiará / Si la miras caminar te pones a temblar / falda a la rodilla / ¡Ay!, qué pantorrillas / Au au au". Y un requinto, a la vez, herencia del empleado por los tríos nativos y del rock importado. El sentido es directo, sin mediación metafórica. Una chica alborotada que te toma sin recato ni mediación alguna, y ese es su encanto. Su rebelión y la de su época y generación.

Su influencia en la poesía establecida de la época fue poca y diferida, lateral. Un ejemplo mayor, y purista, fue la experimentación que hiciera Tomás Segovia con unos

sonetos que llamó, en un principio, “votivos”. En los cuales renovaba, en un erotismo diáfano, metonímico, las formas tradicionales del soneto que parecía anclado en otra época y que el poeta refrescaba con cierta enérgica y maravillosa insolencia. Un ejemplo:

III

Entre los tibios muslos te palpita
un negro corazón febril y hendido
de remoto y sonámbulo latido
que entre oscuras raíces se suscita;

un corazón velludo que me invita,
más que el otro cordial y estremecido,
a entrar como en mi casa o en mi nido
hasta tocar el grito que te habita.

Cuando yaces desnuda toda, cuando
te abres de piernas ávida y temblando
y hasta tu fondo frente a mí te tiendes,

un corazón puedes abrir, y si entro
con la lengua en la entraña que me tiendes,
puedo besar tu corazón por dentro.

No es que se evite la metáfora, sino que el efecto metonímico es lo que encausa la sobriedad técnica del poeta. El efecto no es distante del que buscaban rockeros nativos y foráneos: una sinestesia de los sentidos en el que las cosas nombradas son lo mismo que parecen. Anulaba, de tajo, la distinción entre ser y parecer. La sinestesia es eficaz y

la forma casi inmóvil del soneto en renovada con inusitada eficacia por Segovia.¹⁰

Había una ola mexicana, pero que solo habitaba, básicamente, los territorios de la patria suave. Pero con eso tenía. La idea era alejarse, y en eso coincidía con la música negra del rock, de las ideologías dominantes (aunque también fuese una ideología), pues se oía el peligro que no tardaría en aparecer. Nada de enfrascarse en lucha de clases o de asirse a las bondades de la democracia capitalista, había que evadir esas disputas y disfrutar de lo que “sí se pudo”. Coincidía o se amoldaba con esa condensación de saber que implicaba lo que Jorge Portilla denominó la fenomenología del relajo:¹¹ La solemnidad que se evade con el chascarrillo inopinado, la burla desdeñosa, la desfachatez desnuda. Sus temas son el vacile de la vida cotidiana, y su lirismo es el de los cuerpos reunidos (“Mi amor, Corina, es para ti”). Uno de esos grupos, Los Rockin’ Devils, interpretaban su “Perro lanudo”, traducción libre, desfocalizada, de una canción de Mickey Lee Laney, Shaggy Dog (1964):

Cada vez que yo voy a tu casa por ti
Se me acerca tu perro y viene a mí
Ese perro lanudo que empieza a ladrar
Le digo: “baja tus patas, que me das mucha lata”
Quítate ya de aquí, perro lanudo
Déjame estar solo con mi novia
Si te quitas de aquí te doy un hueso, sí

¹⁰ T. Segovia, “Cinco sonetos votivos”, en *Plural*, México: *Excelsior*, 1975.

¹¹ J. Portilla, *Fenomenología del relajo*, México: FCE, 1984.

Oye perro lanudo que empieza a ladrar
 Le digo que se calle y ladra más
 Ese perro lanudo, déjame en paz
 Le digo: "baja tus patas, que me das mucha
 [lata"

Quítate ya de aquí, perro lanudo
 Déjame estar solo con mi novia
 Si te quitas de aquí te doy un hueso, sí
 Quítate ya de aquí, perro lanudo
 Déjame estar solo con mi novia
 Si te quitas de aquí te doy un hueso, sí
 Pero, eh-eh-eh, eh-eh
 Eh-eh-eh, eh-eh
 Pero, eh-eh-eh, eh-eh, oh, yeah
 Pero, eh-eh-eh, eh-eh
 Eh-eh-eh, eh-eh
 Pero, eh-eh-eh, eh-eh, oh, yeah
 Pero, eh-eh-eh, eh-eh

La traducción literal del *cover*, poco que ver con su original, donde un pájaro no es un pájaro, Un perro es un sucio perro, y un sucio perro que es como una rana, un tronco, un falo. Metáforas, pues. Pero en la letra en castellano se vuelve el encuentro con la novia y su perro chaperón que evita que estén a solas. No pretende trascender con la letra y ser ritmo puro, y es ahí donde trasciende la melodía. Su ideología, pues, es la del relajó. Nada de "Polvo serán, mas polvo enamorado" (Quevedo) o "A mis soledades voy, de mis soledades vengo" (Lope de Vega), "quiero minar la tierra hasta encontrarte" (Miguel Hernández), "Me gusta cuando callas porque estás como ausente" (Neruda), "Ayer naciste y morirás mañana" (Góngora), "Volverán las oscuras golondrinas" (Bécquer). Otro mundo que no es la trascendencia, sino la vida misma. La

idea es deshacerse de un lanudo perro para poder estar, al fin con la novia y gozar del instante perpetuo. El fin de la poesía es un nuevo comienzo.

La transgresión a los signos del poder y el poder a la basura de la historia, en donde lo único real es el relajó. Un relajó que tiene, popularmente, otro nombre: echar desmadre. Y eso no lo soportó el poder y su ideología del sometimiento. La rebelión de los pies en movimiento era intolerable, sobre todo, porque no la inventó un Vasconcelos o un Novo. Surgía de las entrañas profundas del mestizaje. Canciones puñeteras. En 1966, José Agustín hace el guion y las letras de una película "intrascendente": *Cinco de chocolate y uno de fresa* (Carlos Velo, 1966). Las letras son irreverentemente anodinas y crepusculares. La estrella de la cinta es la, entonces, llamada "novia de México", Angélica María, fresa como la más, pero curiosa con los hongos psicotrópicos en la cinta. En lo personal, me parece es una de las dos películas rescatables del cine mexicano de los sesenta, la otra es *Los caifanes* (Juan Ibáñez, 1967),¹² cuando la llamada "época dorada" del cine mexicano sufría una debacle pavorosa y preludia el cine de ficheras.¹³ La historia de *Cinco*

¹² J. Ibáñez (1967), *Los caifanes* (película completa), <<https://www.youtube.com/watch?v=SGIZaH4aFWs>>.

¹³ Hay que agregar, sin duda, *El gallo de oro* (1964). Película crepuscular de la época dorada del cine mexicano. Grandiosos los protagonistas (Lucha Villa, Ignacio López Tarso, Narciso Busquets), la impecable dirección de Roberto Gavaldón y, claro, el soberbio argumento homónimo de Juan Rulfo. La adaptación cinematográfica fue de Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez.

de chocolate y uno de fresa es simple y simpática, sin dejar de tener el título su doble sentido (Brenda/Esperanza, interpretada por Angélica María, es una novicia, Esperanza, con una personalidad oculta de tonos contestatarios, Brenda, lo que le da un sabor especial a la cinta). Esperanza está a punto de ofrecer sus votos. Curiosa como es, y absolutamente cándida, roba unos hongos de Oaxaca que le han enviado a una de las monjas encargadas de la cocina del convento donde habita. Los prueba y sufre goza el cambio hacia su otra personalidad tremebunda, oculta, que se hará llamar Brenda. Una chica reventada que decide, por las noches, conquistar la Ciudad de México. Se mete a la fiesta, sin invitación, de unos riquillos de la zona de San Ángel y les dice, musicalmente, sus verdades de manera mordaz y crítica, mientras baja una ostentosa escalera, vestida de manera sexi, a diferencia de su atuendo de monja, con un público vestido de rigurosa etiqueta. Les canta:

Fiesta de sociedad¹⁴

Es preciosa la casita
Y la gente
Presente y formal
Que hay aquí:
¡Sus prejuicios tan hipócritas me enferman!
¡Su dinero y sus costumbres me dan risa!
¡Lucen falsas siempre todas sus sonrisas!
¡Qué triste sociedad!

¹⁴ Angélica María (1967), "Fiesta de sociedad" (letra de José Agustín), <https://www.youtube.com/watch?v=Q7_t4e2SnsU&t=38s>.

Les ofrezco mi desprecio
Y deseo se destruya
Su cruel mundo
Decadente, triste y fugaz...

Los juniors, entusiasmados hijos de papi, deliran con los desplantes de la bella y deciden seguirla hasta los confines del mundo: han encontrado un sentido a sus vidas, más allá de esperar heredar las fortunas y empresas familiares. Y, como en el *Dr. Jeckill y Mr. Hide*¹⁵ (de la que es la cinta una variante mexicana),¹⁶ al pasar el efecto de los hongos regresa a su vida cotidiana en el convento, de día. Las letras de José Agustín, tocadas por la banda de los Dug Dugs son, decididamente psicodélicas, sinestésicas:¹⁷

Los fillos del sol

Si pudiera sentir
La luz que habla por ti
Tal vez los fillos del sol
Podrían llenar tu canción.
No hay paredes sin fin
Ni hay un mundo de sal,

¹⁵ Vid. R. L. Stevenson, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, México: Austral, 2021. (Publicada originalmente en 1886.)

¹⁶ Recordar, para el caso, la versión de la novela de Stevenson que hiciera en 1963 (estrenada en el 64) Jerry Lewis (*The Nutty Professor*). Un opaco profesor revela su audaz personalidad con la ingestión de una sustancia que él mismo inventa. En el caso de la comedia mexicana, es en una mujer donde opera la metamorfosis.

¹⁷ Angélica María (1966), "Los fillos del sol" (letra de José Agustín), <<https://www.youtube.com/watch?v=5d-FTtFlh9A>>.

Tú irás cambiando tu ser,
Limando tu ser, tú irás.

Poco a poco
Tus miserias se deshojan,
Llamaradas verdeazules
Te agigantan,
Ese hielo
Que antes era una mortaja
Es fuego, te lo doy...

Desde hoy el mar se encendió,
Desde hoy la paz es pasión,
Desde hoy las voces serán,
Las luces serán,
Tus cielos serán,
Tus mundos serán
Y todo lo que eres tú será...

Una letra extraña para el medio mexicano. Extraña y psicodélica. Quiere despojarse, entre "llamas verdeazules", de los antiguos atavismos y su canon. Más que metáforas, como se ha indicado, es plena de sinestesias. Las miserias son hojas deshojadas, de las que la heroína (no el polvo) de la película se deshace para ser ella misma. Su naturaleza no es el ser callado de una monja, sino la chica alborotada que se la pasa en el relajo y en busca de nuevas y delirantes jaladas (Angélica María experimentaría con la misma dualidad en otra película posterior: *La verdadera vocación de Magdalena*, Jaime Humberto Hermosillo, 1972). Ser realmente ella: un "cambio de piel". La sinestesia, podría decirse, es clave de toda psicodelia. Una melodía influida, en este caso, más por el rock inglés al estilo de *Lucy in the Sky with Diamonds* (1967) o *I Am the*

Walrus (1967). Además de las drogas de diverso calibre. Extraña metamorfosis, pues anuncia un cambio de mentalidad que en la sociedad mexicana no llegó a fructificar. ¿Por qué?

México: Olimpiadas de 1968

Había furor en ese tiempo mexicano, circular. Se olía, casi, el gran salto hacia el mañana. Y es que la psicodelia no desplazó al bolero ni a las rancheras. La Sonora Santanera estaba en su clímax, lo mismo que el mambo de Pérez Prado. Policromía sonora. ¿Entonces? El mundo era un laberinto de naipes. El asesinato de John F. Kennedy, en 1963, y el ascenso de su vicepresidente (principal sospechoso del magnicidio), Lyndon B. Johnson, el hombre del complejo militar-industrial de EE. UU., se haría cargo de romper los platos. Uno de sus agentes en México, según supimos después, dispondría del mando presidencial en 1964.¹⁸ Tomaba, así, forma la carambola en México (y en el resto del planeta). Gustavo Díaz Ordaz, un psicópata, confidente de Winston Scott, el agente de la CIA en México, con el que compartía, convencido, la convicción de que el Movimiento Estudiantil de 1968 era inspirado en la Habana y Moscú. Y sus adláteres otro tanto. Antes, en agosto de 1965, se advertirá de modo sintomático, estaba programada una visita a Ciudad de México del grupo inglés The Beatles, grupo que ya causaba un furor planetario. El regente

¹⁸ Vid. J. Morley, *Nuestro hombre en México: Winston Scott y la historia oculta de la CIA*, México: Penguin Random House, 2011.

de la ciudad, Ernesto Uruchurtu, canceló la visita: “eran un mal ejemplo para la juventud”.¹⁹ ¿Mal ejemplo? Y eran de los mejor portados. Éramos gobernados por un grupo de paranoicos aleccionados por la CIA. El año anterior, cuando Díaz Ordaz fue “electo” presidente de México, se inició la brutal clausura cultural del país que se había instaurado desde fines de los años 50, hasta ese entonces, esa rebelión de las masas juveniles ante el poder y sus signos. Los programas de rock and roll languidieron en la televisión (Discos Orfeón). Las chicas a go-gó, desaparecidas. Los cantantes de las bandas se hicieron solistas (y fresas), en el mejor de los casos (Enrique Guzmán, César Costa). Díaz Ordaz le confesaría en una entrevista, años después, a Julio Scherer, uno de los mejores periodistas de México, que el presidente de México gobernaba en un “ring sin cuerdas”: no podía caer y había que tumbar, se entiende, a quienes intentaran hacerlo.²⁰ Y él estaba seguro de que esos jóvenes lo podían, y querían, tirar de su ring imaginario. En el 68 culminaba todo un cúmulo de desencuentros entre los jóvenes y ese gobierno de psicópatas. Las manifestaciones psicodélicas las veía como una amenaza “extranjizante”, una neocolonización cultural. La Patria estaba en

riesgo ante los nuevos bárbaros del Norte. Había que hacer algo, y fuerte. Se hizo.

En *El laberinto de la soledad* (Cuadernos Americanos, 1949), Paz había diagnosticado al “mexicano” como un ser cerrado.²¹ Abrirse (como esos jóvenes de la ‘onda’ intentaban), sentencia el poeta en este volumen, es, para el mexicano, un rasgo de debilidad; es más, las mujeres eran inferiores –desde esta perspectiva– porque estaban “abiertas” por naturaleza. Díaz Ordaz no podía “abrirse” a las demandas estudiantiles de esos aciagos días pues hacerlo era mostrarse débil y caer en ese cuadrilátero sin cuerdas que era la presidencia de México. Tenía que ser un patriota y reprimir, según él, a la juventud mexicana y lo hizo. En realidad, el “diazordacismo” fue la variante mexicana y diluida y feroz del macartismo gringo.

La Plaza de las Tres Culturas fue el escenario idóneo de ese moderno y ancestral sacrificio humano. El tiempo se hacía transparente, así como sus símbolos. Al menos así se dejaba ver en uno de sus poemas, acerca de esa matanza, Octavio Paz, quien, es sabido, renuncia a la embajada de México en la India, a causa de esa matanza.

(Los empleados
municipales lavan la sangre
en la Plaza de los Sacrificios.)²²

¹⁹ Infobae (2022), “The Beatles: el día que un regente de México canceló su concierto por considerarlos un mal ejemplo”, <<https://www.infobae.com/america/mexico/2022/01/16/the-beatles-el-dia-que-un-regente-de-mexico-cancelo-su-concierto-por-considerar-los-un-mal-ejemplo/>>.

²⁰ Vid. J. Scherer García, *Los presidentes*, México: Penguin Random House, 1986.

²¹ Vid. O. Paz, *El laberinto de la soledad*, Madrid: Cátedra, 2015.

²² O. Paz, “Intermitencias del Oeste (3)”, *Ladera este*, México: FCE, 1969.

El silencio que siguió no logró romperlo la gritería de los Juegos Olímpicos de aquel año celebrados en México. La fiesta en medio del luto. Los mariachis callaron, pero también las baterías y requintos. La efervescencia creativa se refugió en las individualidades. Tan ciertas y necesarias, pero ese arte colectivo que generó el rock por un momento en México, pleno de metonimias y sinestesias psicodélicas fue eclipsado, liquidado, por un charco de sangre proferido desde el poder. Y algunos aún añoran con nostalgia esos días en el que un fajador grotesco lidiaba imaginariamente en un ring sin cuerdas. ¿Volverá esa resiliente “rebelión de las masas” juvenil a manifestarse una vez más en México? Quizá.

Fuentes referidas

- Angélica María (1967), “Los fillos del sol” (letra de José Agustín). <<https://www.youtube.com/watch?v=5d-FTtFlh9A>>.
- Angélica María (1967), “Fiesta de sociedad” (letra de José Agustín). <https://www.youtube.com/watch?v=Q7_t4e2SnsU&t=38s>.
- Fuentes, C. (). *La frontera de cristal. Una novela en nueve cuentos*. México: Alfaguara, 1995.
- Ibáñez, J. (1967), Los caifanes (película completa). <<https://www.youtube.com/watch?v=SGI ZaH4aFWs>>.
- González Valdés, R. (2021). “Lidiar con lo inefable: Steiner, Cioran y la música”. <<https://circulodepoesia.com/2021/02/lidiar-con-lo-inefable-steiner-cioran-y-la-musica/>>.
- Infobae. (2022) “The Beatles: el día que un regente de México canceló su concierto por considerarlos un mal ejemplo”. <<https://www.infobae.com/america/mexico/2022/01/16/the-beatles-el-dia-que-un-regente-de-mexico-cancelo-su-concierto-por-considerarlos-un-mal-ejemplo/>>.
- José Agustín, *La nueva música clásica*, México: Universo, 1985.
- Morley, J. *Nuestro hombre en México: Winston Scott y la historia oculta de la CIA*. México: Penguin Random House, 2011.
- Nabokov, V., *Lolita*, Barcelona: Anagrama, 2016.
- Pareles, J (2017), “Chuck Berry, el genio que definió la actitud del rock and roll”, en *The New York Times*. <<https://www.nytimes.com/es/2017/03/18/espanol/chuck-berry-el-genio-que-definio-la-actitud-del-rock-and-roll.html#:~:text=Chuck%20Berry%2C%20quien%20con%20sus,Polic%C3%ADa%20del%20Condado%20de%20St>>.
- Paz, O. *El laberinto de la soledad*, Madrid: Cátedra, 2015.
- Portilla, J. *Fenomenología del relajo*. México: FCE, 1984.
- Riding, A. *Vecinos distantes: un retrato de los mexicanos*. México: Joaquín Mortiz/Planeta, 1984.
- Scherer García, J. *Los presidentes*. México: Penguin Random House, 1986.
- Segovia, T. “Cinco sonetos votivos”, en *Plural*, México: Excélsior, 1975.
- Spengler, O. *La decadencia de Occidente*. Barcelona: Austral, 2012.
- Stevenson, R. L. *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. México: Austral, 2021.
- Todorov, T. *La Conquista de América. El problema del otro*. México: Siglo XXI, 2007.
- Zamora, G. (2013). “Bienvenidos”. <<https://loslocosdelritmo.wordpress.com/>>.