

El rock en la novela hispanoamericana entre 1965-1995:

**Relaciones intertextuales entre rock y literatura en las narrativas española y
latinoamericana**

Dissertation
accepted by the
Faculty of Arts and Humanities of the University of Cologne.

Mauricio Echeverry Hurtado

Köln
2021

Erste Referentin: Prof. Dr. Gesine Müller
Zweiter Referent: Prof. Dr. Wolfram Nitsch
Dritter Referent: PD Dr. Matthias Hausmann

Para mi familia

Agradecimientos

Quiero agradecer en primera instancia a la DAAD y al increíble grupo humano que está detrás de su funcionamiento.

También agradezco a la Profesora Gesine Müller, directora principal de esta disertación, por su apoyo, consejos y acompañamiento. La posibilidad de compartir con su grupo de investigación “Contructions of World Literature and Latin America” y aprender de todos sus integrantes, fue fundamental en la realización de este proyecto.

A nivel personal comparto este logro con Plástica -una banda marginal de punk de un país con una escena marginal de rock- cuya pasión por la música, el arte y la creatividad se encuentra en las bases de este trabajo; con mis estudiantes y compañeros del Colegio El triángulo, sus sueños y su afecto me motivaron a buscar nuevos horizontes; y con mis amigos -de este y del otro lado del mundo- cuya compañía me ayudó a mantener una relativa salud mental y emocional durante estos años.

Finalmente, sea este el espacio para reconocer los esfuerzos y el amor de mi familia. Su cariño ha sido la luz que me ha revelado el camino a seguir en cada momento y el soporte de cada una de mis decisiones.

Índice

I. Introducción	2
1. Prolegómenos	3
2. En la búsqueda de un marco teórico y una metodología	8
2.1. Entre viejas y nuevas categorías	9
2.2. De la ciudad letrada a la aldea global: folclor, cultura popular, cultura de masas	10
2.3. Los problemas del canon y la tradición en la literatura hispanoamericana	12
2.4. Rock & roll, pop, rock	14
2.5. Cruzando fronteras: allí donde la música y la literatura se encuentran	16
2.6. De la intertextualidad y otros demonios	19
2.7. Música popular, textos y contextos	24
II. Huellas del rock en la novela hispanoamericana	28
1. Rastros de una nueva literatura	29
2. A la sombra del Boom.....	30
3. El caso de La Onda mexicana.....	34
3.1. “La onda que nunca existió”	34
3.2. Jóvenes, rock y onda	36
3.3. El rock en La onda	38
4. La excepcionalidad de Andrés Caicedo y Marcelo Cohen	41
4.1. Andrés Caicedo	41
4.1.1. Suicidio y consagración.....	41
4.1.2. El rock en Colombia	43
4.1.3. El rock en <i>!Que viva la música!</i>	45
4.2. Marcelo Cohen	47
4.2.1. Una escritura desde los márgenes	47
4.2.2. El rock en Argentina	48
4.2.3. El rock en <i>El país de la dama eléctrica</i>	50
4.3. La generación X de la literatura española	51
4.3.1. El rock en España	54
4.3.2. El rock en La generación X	56
III. Análisis de las novelas: Relaciones intertextuales entre rock y literatura en la novela latinoamericana y española (1965-1995)	58
1. <i>Gazapo</i>	59
1.1. De adultos y jóvenes	60
1.2. Contra la autoridad	62
1.3. Cuerpo, sexo y moral	64
1.4. La pequeña Lulú y la mujer en <i>Gazapo</i>	67
1.5. Tras las huellas del rock y el pop en <i>Gazapo</i>	69
1.6. Conclusión preliminar de <i>Gazapo</i>	73
2. <i>La tumba</i>	74
2.1. El universo literario de <i>La tumba</i>	75
2.2. El universo musical de <i>La Tumba</i>	79
2.2.1. Música clásica	80
2.2.2. Intertextualidad de ida y vuelta	84

2.2.3. Jazz y Rock: sonidos jóvenes y populares	85
2.2.4. Música del cuerpo	88
2.3. Conclusiones preliminares de <i>La tumba</i>	91
3. <i>De perfil</i>	94
3.1. Intertextualidad literaria	94
3.2. La parodia y la construcción de un contexto cultural apócrifo	98
3.3. Intertextos musicales	99
3.3.1. Música clásica	99
3.3.2. Música popular	101
3.3.3. Jazz	104
3.4. Otras expresiones juveniles	105
3.4.1. El baile	105
3.4.2. La vestimenta	107
3.4.3. La performance como una nueva forma de ser-estar en el mundo	109
3.4.4. Los cafés cantantes	110
3.5. Un contexto juvenil apócrifo	111
3.6. Conclusiones preliminares sobre <i>De perfil</i>	112
4. <i>Pasto verde</i>	114
4.1. En el altar de los iniciados	116
4.2. El rey criollo contra las expectativas sociales	118
4.2.1. Epicuro contra las instituciones burguesas	118
4.3. El rock en <i>Pasto verde</i>	123
4.3.1. Elvis contra la propiedad privada	124
4.3.2. Los Rolling Stones... y sus consecuencias	129
4.3.3. Bob Dylan: la herencia del bardo norteamericano	135
4.3.4. Ecos rítmicos y otras huellas del rock en <i>Pasto verde</i>	144
4.4. Conclusiones preliminares de <i>Pasto verde</i>	148
5. <i>¡Que viva la música!</i>	151
5.1. Rock y salsa por Cali andan	152
5.2. La casa paterna	154
5.3. La calle, la fiesta y el rock	157
5.4. ¡Ponle salsa y cuerpo a la vida!	167
5.5. La Siempreviva	174
5.6. Algunas conclusiones preliminares sobre <i>¡Que viva la música!</i>	175
6. <i>El país de la dama eléctrica</i>	179
6.1. Una tradición letrada para el rock	180
6.1.1. Citas textuales como huellas del romanticismo	180
6.1.2. Títulos y nombres relevantes	183
6.1.3. El loco a la sombra del molino	186
6.2. Intertextos musicales	188
6.2.1. Música clásica	188
6.2.2. Let's rock	189
6.2.2.1. Jimi Hendrix y <i>El país de la dama eléctrica</i>	190
6.2.2.2. Lucina: la mujer del rock	193
6.2.2.3. Martín: las inseguridades del "cock rock" y la victimización de la mujer	198
6.3. Conclusiones preliminares de <i>El país de la dama eléctrica</i>	200
7. <i>Héroes</i>	202
7.1. <i>Héroes</i> , literatura y rock	203
7.2. Bowie, textos y paratextos	205
7.2.1. La tapa	205

7.2.2. La dedicatoria	205
7.2.3. De <i>Héroes</i> y " <i>Heroes</i> " (y <i>La Trilogía de Berlín</i>)	207
7.3. Dylan y los sueños como trampas	215
7.4. Conclusiones preliminares de <i>Héroes</i>	217
8. <i>Historias del Kronen</i>	219
8.1. Cine y literatura: La nueva tradición de una nueva generación	220
8.2. Bandas sonoras de una Generación X	224
8.3. Devorando estrellas y canciones	228
8.4. Rock en español: transgresión y regresión	232
8.5. Parálisis Permanente e <i>Historias del Kronen</i> : una lectura entre líneas	234
8.6. MTV: música y televisión	235
8.7. Conclusiones preliminares de <i>Historias del Kronen</i>	242
IV. Conclusiones	244
1. Literatura y música	245
2. Música y literatura	245
3. Tradición e identidad	246
4. Consumiendo bienes y estrellas	247
5. Productos de su tiempo y su contexto	249
6. Literatura y rock: encuentros y desencuentros	250
7. Huellas del rock en la literatura hispanoamericana	252
V. Epílogo	254
La mujer del rock... y la literatura	255
VI. Bibliografía	259
VII. Discografía y letras	268
VIII. Videografía	276

Yo si estaba en la onda... pero luego cambiaron la onda.

Ahora la onda que traigo no es onda y la onda de onda

Me parece muy mala onda... ¡y te va a pasar a ti!

Abraham Simpson¹

*...con su ingenua pero peligrosa violencia arremeten sin pensarlo dos veces
contra todo lo que limite su libertad de expresión: religión, hogar, amor, amistad,
estudio, organización social (...) arremetiendo contra todo a fin de probar su validez
es la mejor manera de cuestionar la realidad (...) desmenuzar una realidad cotidiana
que desde hace tiempos funciona muy mal pero que ofrece una reluciente capa de
bienestar por donde se la mire*

A. Caicedo

El libro negro de Andrés Caicedo

¹ Frase del padre de Homero Simpson en la versión en español latino del episodio “Reventón”, Temporada 7, Los Simpson, Fox.

I. **Introducción**

*Me dirá usted que la literatura no consiste únicamente
en obras maestras sino que está poblada de obras,
así llamadas menores. Yo también creía eso*

R. Bolaño

2666

1. Prolegómenos

El año que inicié esta investigación el Premio Nobel de literatura fue otorgado al cantautor norteamericano Bob Dylan. En esos días pensé que este hecho le brindaba al proyecto una pertinencia que antes le era cuestionada, principalmente por lo marginal de las novelas que quería analizar, poco conocidas por la crítica y la academia contemporáneas, y por la pérdida de popularidad del rock, al menos en comparación con lo que representó en las últimas décadas del Siglo XX. Si el Premio Nobel de literatura era otorgado a un compositor e intérprete de rock y folk que desarrolló su carrera a partir de los años sesenta, estudiar las relaciones entre el rock y la literatura de la segunda mitad del siglo se hacía, como mínimo, necesario.

Al mismo tiempo, algunas de las reacciones que generó la decisión de la academia sueca, hicieron evidente que todavía hay una gran resistencia al interior de ciertos círculos académicos e intelectuales, a flexibilizar los criterios con los que estamos acostumbrados a comprender y valorar la literatura y los campos artísticos en general. En lo personal estoy convencido tanto de la importancia que asumen ahora los encuentros de diferentes expresiones artísticas, como de la posibilidad de seguir realizando crítica y estudios literarios dentro de un campo que cuenta con relativa autonomía. El arte ha sido siempre un fruto de la polifonía². En sus diferentes expresiones se manifiestan las voces de los autores, de las sociedades y de los tiempos en que se manifiestan. Entre las diferentes aproximaciones que podemos hacer a una obra como estudiosos de la literatura, se encuentra precisamente la de buscar y tratar de escuchar esas voces, con el objetivo de enriquecer la comprensión de la obra misma, de su contexto de producción y consumo y de las diferentes voces implicadas. Ese es mi objetivo con el texto que el lector tiene ahora en sus manos.

Por otro lado, debo ser sincero y aceptar la atracción que tienen para mí las expresiones artísticas marginales. Siempre sentí fascinación, por ejemplo, por la forma en la que Jorge Luis Borges rescataba autores y obras olvidadas o menospreciadas. Así, cuando en el transcurso de mi investigación de maestría sobre las relaciones entre rock, salsa y literatura en la novela *¡Que viva la música!* de Andrés Caicedo, descubrí que había otras novelas en el contexto latinoamericano con una intensa referencialidad al rock, no pude evitar la tentación de explorar la bibliografía al respecto.

Esta búsqueda inicial reveló la existencia de una serie de textos con ciertas semejanzas: en su mayoría son las primeras novelas de sus autores, cuando estos se encontraban aun entre los veinte y los treinta años; son relatos que dieron un reconocimiento inicial a estos escritores como exponentes de una nueva generación; en cuanto a los textos, presentan rupturas formales y temáticas frente a las tradiciones literarias y culturales de sus países; sus protagonistas son adolescentes o jóvenes que construyen una identidad a partir de los productos de la cultura popular a los que tienen acceso por los medios de comunicación y el mercado, y presentan

² Este término, usado por primera vez en el campo literario por el teórico ruso Mijail Bajtín, proviene precisamente del campo de la musicología. El punto de partida es la comparación del enunciado literario con las composiciones musicales interpretadas por grupos corales, donde la suma de las voces presentes en la obra construye una totalidad. Este concepto junto al de dialogismo en las teorías bajtinianas darían pie más tarde a las teorías de la intertextualidad.

diferentes recursos y estrategias narrativas que entrelazan diferentes prácticas discursivas. También hay que decir que algunos de los recursos estéticos y temáticos que hacen a estas novelas originales, como la inclusión de gran cantidad de referencias a productos de la cultura popular de masas, se hicieron más comunes en la literatura de finales de siglo y caracterizarían finalmente a una porción de la producción literaria del Siglo XXI. Además, si bien las novelas contaron con el interés de la academia en sus países, había dos grandes vacíos: uno, la falta de análisis profundos sobre las relaciones e implicaciones que suponían la gran cantidad de referencias musicales en casi todos estos textos -a pesar de ser una de las cualidades más resaltadas por los diferentes estudios- y dos, la inexistencia de trabajos académicos que abordaran el asunto de la presencia del rock en estos textos en un marco más amplio, como el latinoamericano o el de la literatura en lengua española.

Dichos hallazgos moldearon la idea inicial de esta investigación. Para empezar, era necesario circunscribir el objeto de estudio, para no terminar atrapado en un universo demasiado amplio y por ello inabarcable. La elección de la novela como género privilegiado en la investigación se debe a un asunto de carácter práctico. La narrativa en general, incluyendo cuentos y otras expresiones que se pueden encontrar en revistas y publicaciones menores, como colecciones o antologías, podían implicar grandes dificultades metodológicas en la búsqueda del material, lo que requeriría de un proyecto más amplio con la participación de un equipo de investigación con la posibilidad de viajar y acceder a las hemerotecas de bibliotecas de diferentes países. Por otro lado, en el mundo hispanoamericano³, la novela, como género narrativo, tiene un rol fundamental en la promoción y difusión de ideas que fue potenciado tras el impacto del *Boom* Latinoamericano.

Al tener claro lo que buscaba, inicié un sondeo más minucioso en bases de datos académicas de los estudios literarios y sociológicos que abordaran el tema de la música rock o pop en la literatura latinoamericana. El resultado fue una serie de disertaciones de maestría y doctorado, explorando casos locales; en especial estudios sobre La onda mexicana y McOndo. Los estudios más recientes relacionaban estos dos casos con la denominada Generación X española, lo que dado el objetivo inicial hacía pertinente, si no necesario, incluir algunos textos de esta corriente. Asimismo, era preciso establecer un corte temporal, y dado que para finales del Siglo XX se empiezan a hacer comunes algunas de las características que antes hacían particulares a estas novelas, decidí tomar los textos más ejemplares previos a esta “normalización”. Así se establece el periodo 1965 a 1995. Este corte, sin embargo, deja por fuera de mi análisis precisamente el caso McOndo⁴, aunque obviamente merecerá algunas palabras más adelante.

La selección del rock como género musical, encuentra su explicación precisamente en las peculiaridades como fenómeno de la cultura popular de masas con un alcance global y en las

³ Hay dos interpretaciones sobre el uso del adjetivo hispanoamericano: en el contexto español y europeo se reconoce como el nombre que cobija a las naciones americanas de habla hispana. En Latinoamérica esta palabra también es usada para hablar de aquello que abarca lo español y lo latinoamericano, como parte de una experiencia común. Acá nos decantamos por la segunda acepción, conscientes de que su uso no es oficial, pero convencidos de la importancia de incluir la visión marginal, el otro lado de la historia. Al fin y al cabo nuestra historia como naciones modernas está atravesada por la lengua y la historia española.

⁴ Además en algunas de las obras más representativas del fenómeno McOndo, el rock ocupa un rol secundario respecto al pop de los ochentas. Esto representa un inconveniente en cuanto asumo al rock como una práctica discursiva que transporta unas ideas en particular; ideas que no se encuentran o que se ven modificadas en el pop de los ochentas.

implicaciones que tiene en el contexto latinoamericano y español la elección, por parte de los autores, de un género de origen anglosajón como “protagonista” de sus relatos. No es casualidad que muchos de los ataques que recibieron estas novelas se concentraran precisamente en este factor. El asunto de la identidad nacional o regional fue de gran importancia en el desarrollo de las producciones artísticas a lo largo de todo el siglo XX, tanto en el contexto español como en el latinoamericano. La incursión de este género musical extranjero -así como del cine norteamericano y europeo- en nuestras literaturas, aunque excepcional, se presentaba como síntoma de las transformaciones de los campos culturales en un mundo en el que se consolidaban las dinámicas de un mercado global.

El rock & roll es un género musical, una práctica discursiva, un producto de una poderosa industria cultural. Como tal dejó su impronta en la historia del Siglo XX. La velocidad con la que se convirtió en un fenómeno de masas, está asociado a una serie de transformaciones económicas, tecnológicas y culturales que moldearon las nuevas formas de la globalización. Es por esto que se convierte en un excelente testimonio de algunos procesos de cambio en sociedades y campos culturales alrededor del mundo.

Al explorar la historia de las diferentes naciones latinoamericanas en las décadas del sesenta al ochenta, se encuentra que el rock & roll tuvo un fuerte impacto en múltiples esferas de la vida, dado que, por afinidad o rechazo, se convirtió en referente de nuevos procesos identitarios entre las nuevas generaciones -sin hablar de su protagonismo en el desarrollo de nuevas industrias culturales- (Pacini H, Fernández y Zolov, 2004: 2). Resulta curioso, por lo tanto, que hasta la década del noventa sea difícil rastrear la presencia del rock & roll en la literatura hispanoparlante.

Como resultado final de este proceso de selección elegí ocho novelas, de cuatro países, escritas por siete autores diferentes⁵: en el contexto mexicano, *Gazapo* (1965) de Gustavo Sainz, *La tumba* (1964) y *De perfil* (1966) de José Agustín⁶ y *Pasto verde* (1968) de Parménides García Saldaña. En las dos décadas siguientes no se encuentran muchas referencias a textos que hayan destacado a nivel editorial y que incluyeran referencias protagónicas del mundo del rock. En un contexto editorial copado por autores del *Boom* latinoamericano se destacan solo dos obras que brillan por su singularidad en sus respectivos nichos. *¡Qué viva la música!* (1977) del colombiano Andrés Caicedo y *El país de la dama eléctrica* (1984) del argentino Marcelo Cohen.

⁵ Toda selección tiene siempre un componente arbitrario. Hay más novelas en América Latina y España que guardan semejanzas con las de este corpus, sin embargo, al estar fuera del radar de las academias resulta difícil su rastreo. Por otro lado se encuentran casos interesantes como los de *Opio en las nubes* (1993) de Rafael Chaparro en Colombia y *Mala onda* (1991) de Alberto Fuguet en Chile, que si bien merecen ser contempladas y estudiadas, no serán incluidas en el corpus principal de este proyecto. La primera por la desconfianza que genera su calidad literaria, incluso entre críticos afectos a este tipo de literatura y la segunda, porque al incluir más referencias al mundo de la música pop de los años ochenta, que al rock, supone un desvío en el análisis que acá se realiza del rock como práctica. Otros casos son el de *El jinete Polaco* (1992) de Antonio Muñoz Molina, *Raro* (1995) de Benjamín Prado y *Amor, curiosidad y prozac* (1997) de Lucía Etxebarria. Excluidas las dos primeras por la edad de los autores y la última por encontrarse por fuera del marco temporal seleccionado.

⁶ Se han elegido dos novelas de este autor por dos razones: una, es el lugar que ocupan ambas en la bibliografía sobre la literatura mexicana de esta década, y la segunda es que guardan diferencias importantes que ofrecen en comparación una muestra amplia de la riqueza de los recursos desarrollados por el autor al abordar el rock en sus novelas.

Finalmente, en la década del noventa el rock y el pop se instalan en las diferentes culturas a través de los medios de comunicación y cada vez se vuelven más comunes las referencias a este género en la literatura. De hecho, es esta la época en la que se empieza a hablar de las novelas-rock como un género en sí. Pero no deja de ser interesante el papel que desempeña el rock en la llamada Generación X española o movimiento del Neorrealismo o Realismo sucio español. Obras como *Héroes* (1993) de Ray Loriga e *Historias del Kronen* (1994) de José Ángel Mañas, determinan una ruptura en la forma de asumir y de hacer literatura en el país Ibérico.

Al analizar la bibliografía que estudia estas novelas se descubre que todas ellas, en diferentes momentos, han desempeñado un rol semejante en sus respectivas tradiciones literarias: se han considerado expresiones de una nueva época; se han relacionado con el arte posmoderno y con los fenómenos de la globalización; se ha destacado su valor como testimonio de las tensiones sociales que vivían las ciudades en las que se desarrollan las historias; se han valorado como manifestaciones de los cambios sufridos por los campos culturales en la segunda mitad del Siglo XX; y se han leído como rupturas frente a los cánones editoriales del momento. Ahora bien, el hecho de que el rock & roll se asocie de forma estrecha a estas novelas, obliga a pensar si el rock guarda alguna relación con su singularidad y con el lugar que estas ocupan en sus respectivas tradiciones. Aquí propongo que más allá de los gustos y las clasificaciones, estas novelas son un excelente testimonio de las relaciones entre cultura letrada y cultura popular, entre tradición y vanguardias, entre cánones literarios y rupturas en las letras hispanoamericanas finiseculares.

Para determinar el papel que juega el rock en la singularidad de estas novelas, primero se debe establecer que función desempeñan las referencias vinculadas con este género musical en los textos y las historias, y después analizar a partir de estas funciones cómo el rock establece un diálogo con la tradición literaria y cultural de cada contexto.

La experiencia de mi proyecto de maestría me reveló la forma en la que indagar en las referencias musicales podían enriquecer la interpretación de este tipo de texto; por lo que tenía claro que mi objetivo es identificar, en la medida de lo posible, las referencias musicales presentes en cada una de las novelas y buscar las posibles relaciones que estas establecen con la historia, los personajes, la estructura y las otras referencias -literarias, filosóficas, cinematográficas- presentes en las novelas, para indagar en la producción de sentidos que dichas relaciones proyectan en los relatos mismos. Guardando las diferencias y con la mayor humildad, tomé como modelo el tipo de análisis que Walter Benjamin lleva a cabo al aproximarse a la obra de Baudelaire, no tanto por su enfoque sociológico y filosófico, como por la forma en la que a partir de elementos aparentemente aislados o disímiles se puede crear una constelación de relaciones e información que enriquece tanto la comprensión de los textos como del tiempo y las tradiciones a los que pertenecen.

En la literatura siempre ha sido posible leer múltiples referencias a las tradiciones y la historia, al arte y a la cultura popular que rodean el contexto de producción de un texto. La crítica literaria de la segunda mitad del siglo XX ganó mucho con la apertura a nuevas formas de análisis que incorporan este principio. Las huellas del rock, como fenómeno de mercado, como producto artístico, como expresión generacional, se pueden encontrar en la música, las artes dramáticas y plásticas y obviamente en la literatura de casi cualquier país alrededor del mundo. Sin embargo, las formas en las que aparecen estas huellas, en diferentes países, en diferentes

momentos, no son las mismas. Los análisis intertextuales e intermediales, en sus sentidos más amplios, ofrecen herramientas que permiten estudiar un texto literario en relación a otros textos, a otras artes y a otras formas de conocimiento superando los estrechos conceptos de influencia o plagio. De hecho, los múltiples estudios que han generado las obras de La onda, de La Generación X española o los textos de Caicedo y Cohen, están plagados de este tipo de análisis dada la riqueza de sus novelas en lo que respecta a referencias exoliterarias. Sin embargo, y a pesar de que es uno de los aspectos más mencionados, son pocos los estudios que profundizan en la relación concreta que se establece entre los enunciados, géneros y discursos musicales que aparecen en estas novelas y el texto literario en sí.

La huella del rock en la literatura ha sido abordada hasta el momento dentro de ciertos contextos locales y en general a partir de teorías socio-críticas. En muchos casos las referencias al mundo del rock son estudiadas solo en relación a su contexto, y a la forma en la que estas referencias son testimonio de una serie de cambios -históricos, sociales, culturales- de la segunda mitad del Siglo XX; en otros casos, estas referencias son puestas en relación con los gustos personales de los autores y se valoran solo en cuanto huellas biográficas que de alguna manera nos permiten espiar la intimidad de los artistas.

Entre casos recientes se pueden mencionar la investigación doctoral de Javier González Gimbernat (2013), un excelente análisis cultural que toma como protagonistas los autores y sus vidas, para exponer un *ethos* del rock que se manifiesta en algunas de las novelas del corpus del presente proyecto. También está el trabajo doctoral de Lourdes Fernández Bencosme (2016) para la Universidad de Chicago, donde la investigadora desarrolla una importante exploración bibliográfica y contextual, en la que analiza el papel del rock y del jazz como géneros productores de sentido que sirven a los jóvenes para crear audiotopías, sin embargo, su enfoque es más interdiscursivo que intertextual y no busca interpretar el rol de los diferentes enunciados o referencias presentes en los textos y su función en los mismos.

En este estudio se propone que en algunas de las novelas estas referencias rockeras desempeñan funciones complejas al interior del texto e intervienen al lado de recursos literarios tradicionales en la forma, el tema e incluso en el ritmo de las narraciones. En este sentido, el presente proyecto se encuentra en la línea de investigación que propone Adelaida Caro en su tesis doctoral para la Universidad de Münster *América te lo he dado todo y ahora no soy nada. Contracultura y cultura pop norteamericanas en la narrativa de Ray Loriga y Alberto Fuguet* (2007), donde se propone una lectura intertextual y comparativa de las obras de Loriga y Fuguet partiendo de la importancia de la cultura popular de masas proveniente de Estados Unidos en sus novelas. Para esto se apoya en las propuestas sobre la intermedialidad y la relación entre música y literatura, de autores teóricos como Werner Wolf, Steven Paul Scher y Walter Bernhart.,⁷

⁷ El punto de partida de Caro son los supuestos de Werner Wolf ; pero dado que Wolf parte del análisis de música instrumental, ella toma en consideración el esquema que Thomas Jung desarrolla acerca de las funciones de la música en el texto pop, para definir una “tipología basada en las diversas funciones que puede cumplir la música en el texto literario” (Caro, 2007: 179). Esta tipología propone cuatro funciones: en primer lugar, una función estructurante, en la que “la música puede contribuir a la configuración de la estructura del texto [...] Tal estructuración según modelos musicales puede traducirse tanto en una determinada disposición del texto como en el empleo de procedimientos narrativos tomados del mundo de la música” (180). En segundo lugar, una función caracterizadora, que permite, como resulta obvio, caracterizar personajes, ambientes y grupos sociales. Esta es una de las funciones más comunes en la literatura de la segunda mitad del siglo XX. Este recurso hace posible

Develar las estrategias narrativas que hacen posible este vínculo entre música y narración, nos permitirá comprender mejor la relación que el rock como manifestación cultural, como práctica discursiva, entabla con la literatura, y a su vez, hará posible establecer hasta qué punto el rock desempeña un papel destacable en estas novelas y, a través de ellas, en la tradición de las letras hispanoamericanas.

2. En la búsqueda de un marco teórico y una metodología

Estas novelas, como las estudio aquí, son el “espacio” en el que se cruzan dos artes, dos campos artísticos, dos formas diferentes de entender e interpretar la experiencia humana. Cada uno de estos campos son diversos y heterogéneos; son expresión de una multiplicidad de voces y expresiones que cobijan géneros y subgéneros que se manifiestan a su vez en otras expresiones artísticas.

La novela, desde el Siglo XIX se convirtió en la forma de expresión privilegiada de la tradición letrada. En Latinoamérica⁸, por ejemplo, a lo largo del Siglo XX la novela fue uno de los medios de reflexión y constitución de una identidad nacional y regional⁹. Era tal su trascendencia en el campo cultural hispanoamericano, que el novelista no solo debía cumplir con un rol como artista, sino que se convertía en un referente político¹⁰. En sociedades con altas tasas de analfabetismo el novelista se transformó en un intérprete de la realidad y en un tutor para las masas. La novela no solo debía expresar los sentimientos y vivencias del autor, no era el simple relato de una historia, sino que debía representar las tensiones de la realidad, de tal forma que propusiera una reflexión a los lectores y construyera discursos y espacios de identificación¹¹.

El rock & roll, en cambio, surge en las antípodas del campo intelectual. Encuentra sus orígenes en el blues de los negros y en el folk de los blancos del sur norteamericano. Ambas expresiones musicales campesinas, que al mezclarse a mediados de los años cincuenta logran una

identificar a algunos personajes por su afinidad con ciertos intérpretes y permite a los conocedores determinar características e incluso diferencias de las personalidades de los personajes. En tercer lugar, se define una función metafórica o representativa, cuando el texto musical simboliza o proyecta elementos que no son explícitos en el relato, o cuando sirve para indicar sentimientos de los personajes. En cuarto lugar, se plantea una función referencial, que se “correspondería a su vez con la referencia concreta o mención explícita al sistema Rajewsky” (180). La referencia concreta, puede remitir a otros asuntos y asumir otra u otras funciones o puede simplemente establecer relaciones anecdóticas con la historia y los personajes.

⁸ Y en este sentido Latinoamérica se presenta como una extensión de un fenómeno que se venía dando en España y Europa desde el Siglo XIX.

⁹ Basta con aproximarse a la literatura de la revolución en México en la primera mitad del Siglo XX, la del centenario en Argentina entre 1900 y 1930 o a las Vanguardias en Brasil en las décadas del veinte y el treinta. La identidad fue la gran pregunta detrás de la obra de los intelectuales latinoamericanos.

¹⁰ El activismo político de autores y artistas contra el ascenso del fascismo en Europa y la llegada a Latinoamérica de escritores exiliados de los países donde el fascismo había alcanzado el poder, ayudaron a consolidar este papel político del escritor hispanoamericano descrito por Rama en *La ciudad letrada* (1984).

¹¹ La Comala de Rulfo y el Macondo de García Márquez, son ejemplos paradigmáticos. Agotados los mitos de los héroes de las revoluciones independentistas, es la literatura y en particular la novela, que podía llegar a más hogares que el ensayo o la poesía, el espacio donde los habitantes de una nación o una región podían encontrar esos valores comunes con los que se podían identificar y así construir una idea de comunidad, que los estados no pudieron edificar con firmeza.

impresionante aceptación entre los jóvenes estadounidenses. Este impacto fue rápidamente identificado por las industrias discográfica y cinematográfica, y explotado con éxito por los diferentes actores de una industria cultural que empezaba a asumir dimensiones globales. Enfocado en entretener y divertir a los jóvenes, el primer rock & roll, tenía una leve carga contestataria, reflejo de sus orígenes mestizos y las actitudes extravagantes de algunos intérpretes, esto no impidió, sin embargo, que sus implicaciones como práctica alcanzaran una gran trascendencia política hacia finales de los sesentas. (Chastagner, 2012: 33-49)

Estas diferencias obligan a trabajar en dos planos, el de los estudios literarios, y los estudios culturales¹². La dificultad está precisamente en que en estos dos campos los conceptos han adquirido una impresionante movilidad. Términos y definiciones que por unos años generaron consenso ahora se consideran obsoletos o problemáticos. Es lo que ocurre con conceptos como intertextualidad o intermedialidad, cultura popular, cultura de masas, folclor, alta cultura, tradición, etc. Para definir el marco teórico de este proyecto se recurrirá tanto a conceptos desarrollados en los últimos años, como algunos conceptos que en sus acepciones originarias son más útiles a los objetivos de la investigación.

2.1. Entre viejas y nuevas categorías

Tras la década del cincuenta las teorías en torno a los campos culturales se transformaron a una gran velocidad, en un intento de adaptarse a los cambios que vivió el planeta a lo largo del siglo. Desde la sociología, la antropología, la filosofía, la literatura, la politología, y otras ramas del conocimiento, surgieron teorías que trataban de comprender y explicar las nuevas formas adoptadas por los campos culturales. Las categorías de alta cultura y cultura popular no bastaban para comprender el diverso espectro social de las sociedades finiseculares, ya fuera en Europa, Norte América, o en países tercermundistas del Cono Sur.

En los estudios literarios, las teorías derivadas de la Escuela de Frankfurt y del Estructuralismo y Posestructuralismo francés determinaron el rumbo de la crítica. Estas teorías sirvieron para ampliar los horizontes académicos del análisis literario, e hicieron posible el nacimiento de los estudios culturales y los estudios de medios como campos autónomos. Sin embargo, ciertos presupuestos ideológicos que estaban presentes en cada una de estas líneas o escuelas, limitaron la movilidad y los alcances de algunas teorías¹³.

Las novelas de este corpus obligan a contemplar los campos culturales desde las perspectivas sincrónica y diacrónica. Con la primera se contemplará el debate que este asunto generó en la literatura hispanoamericana a partir de los años sesenta. La incorporación de temas y referencias provenientes del cine y el rock, el uso de un lenguaje juvenil y la desacralización de la literatura -tan presentes al interior de las novelas y en las críticas que estas recibieron- hacen evidente la creencia y defensa de las categorías tradicionales de alta y baja cultura, de cultura letrada y cultura popular. En *La ciudad letrada* (1984) de Ángel Rama se puede

¹² También hay una obligación de explorar el campo de la musicología. Sin embargo el rock tiene la particularidad de que rara vez se analiza sólo desde su dimensión musical. Dada su historia, lo más común es que se aborde como una práctica o conjunto de prácticas con múltiples focos y consecuencias.

¹³ No es el lugar para entrar en este debate. Pero ya sea por las teorías o por el uso que se hace de estas, son comunes los análisis culturales que caen en un binarismo limitante al definir las formas de los campos culturales. Se idealizan e ideologizan el papel de los medios, de la industria cultural, de las tradiciones y el folclor, del consumo y la producción en determinados contextos. Al final, más que a una red de interrelaciones sociales, culturales y políticas, el lector de estos tipos de análisis se enfrenta a una especie de batalla entre fuerzas ocultas de la historia o entre poderosas conciencias conspirativas.

encontrar una excelente explicación a este fenómeno. El escritor y la escritura en el mundo hispanoamericano están estrechamente ligados a viejas y arraigadas estructuras de poder, que se vieron amenazadas por la nueva (des)configuración de los campos culturales, como es de esperarse esta tensión está presente en las novelas y determinó muchas de las lecturas que se hicieron de ellas. Con la segunda perspectiva, se hará uso de fuentes críticas recientes con la intención de actualizar la lectura de estos textos y estudiarlos en relación a un contexto más amplio.

2.2. De la ciudad letrada a la aldea global: folclor, cultura popular, cultura de masas

Hay conceptos que pueden resultar obsoletos en el plano académico pero que se encuentran profundamente arraigados en las sociedades. Es esto lo que ocurre con el concepto de cultura. En Latinoamérica, aun hoy, cuando se habla de cultura por fuera del ámbito académico, se piensa en el arte que se expone en museos, en los libros que abordan temas “serios”¹⁴, en la ópera y el ballet. La persona culta es aquella que lee mucho, que ha tenido acceso a una educación privilegiada, que tiene amplios conocimientos en historia, literatura, filosofía y campos afines, que sabe de arte y puede apreciar expresiones artísticas vedadas a las grandes mayorías.

En el extremo opuesto de esta cultura o alta cultura, se encuentra la cultura popular, que según la entienden algunos se desarrolla en las zonas rurales, en las periferias de las grandes ciudades y está ligada al folclor y a las tradiciones de los pueblos, según otros, es un conjunto de prácticas a través de las cuales el pueblo se expresa y entretiene¹⁵. En la actualidad ya se han incorporado términos derivados como subculturas, culturas urbanas, o incluso tribus urbanas, que se usan con cierta condescendencia para dar lugar a la pluralidad, pero que se suponen en el margen opuesto de “la alta cultura”. Esta visión anacrónica y simplista, que por cierto no ha sido del todo superada, fue en la década del sesenta y a partir de entonces, el motor de intensos debates en los campos estéticos y culturales. La consolidación de los productos de la denominada cultura popular en el consumo urbano alrededor de todo el mundo, transformó rápidamente el panorama de la producción y difusión artística. Galerías y museos empezaron a realizar exposiciones de arte popular y arte pop y la crítica tuvo que adaptarse a un nuevo modelo en el que los cánones estéticos que habían regido desde los inicios de la modernidad cedían su lugar a las dinámicas de consumo, al poder de los medios y a las nuevas tecnologías de la comunicación y el entretenimiento.

Lamentablemente las interpretaciones críticas predominantes en la segunda mitad del Siglo XX, a pesar de ampliar el rango y alcance de los estudios culturales, prolongaron una mirada binarista, que en palabras de Silvia G. Kurlat (2015)

(...) era también producto de una doble herencia: en ella convivían el desensamblaje de las relaciones de poder que habían obsesionado a los estructuralistas y postestructuralistas franceses (sobre todo en la línea que unía a Claude Lévi-Strauss con Michel Foucault) con lo que habían sido las lecturas canónicas sobre la estética y la producción cultural hechas por el grupo de Frankfurt, particularmente en la versión de Adorno, cuya justificada desconfianza en la cultura de masas (dado lo que había sido la experiencia de la Alemania del nazismo), se filtró a la percepción toda de la cultura popular y no sólo opacó muchas de las experiencias

¹⁴ Es común el menosprecio de los mal llamados géneros menores, de la literatura juvenil y de aquellos textos que exploran formas que no han pasado por una canonización del mercado europeo.

¹⁵ Sobre la cultura popular sus formas y acepciones en Latinoamérica se recomienda la lectura del ya canónico *Culturas Híbridas* (2008) de Néstor García Canclini.

democratizadoras de la Bauhaus, sino también impidió ver el complejo sistema de relaciones que unía la producción de los diferentes espacios de producción del campo cultural. (3)

Durante décadas el rock se ha visto atrapado en las trampas de este debate. Su origen mestizo en dos tradiciones populares estadounidenses casi antagónicas, así como su rápida y masiva difusión a través de canales comerciales, lo convirtió en el blanco tanto de los discursos populistas y nacionalistas de la derecha, como de las corrientes críticas -políticas, sociológicas y culturales- fieles a las fuentes marxistas (Bianciotto, 1997: 124). Mientras en el mundo anglosajón los debates ante el estatus cultural del rock se zanjaron, al menos en el campo académico¹⁶, tras la primera década de éxitos del nuevo género, en el mundo latino todavía se discutía al respecto en los noventa. El peso de los campos culturales modernos, así como los lazos entre la cultura letrada y el poder, han hecho difícil superar algunos estadios de este debate. Por lo tanto, no resulta extraño que tras el Premio Nobel de literatura otorgado a Bob Dylan en el 2016, el valor estético del rock y sus letras fueran objeto de intensas discusiones en diferentes medios.

Es por esto que al abordar asuntos como los que propone esta investigación diferencio inicialmente los conceptos de cultura popular, cultura de masas y folclor:

Cuando hablamos de la cultura de masas, estamos aludiendo a una cultura popular que está sujeta a las dinámicas de consumo contemporáneas. Algo que crea una gran diferencia con lo que teóricos folcloristas entienden por este término. Con los estudios antropológicos y sociológicos de finales el siglo XIX y principios del siglo XX como punto de partida, lo popular guarda una estrecha relación con el folclor. Lo que García Canclini denomina cultura popular tradicional (2008. 195-235). Pero si algo revela la historia de las últimas décadas es que el folclor y lo popular como antes se entendía vio modificadas sus dinámicas a lo largo del siglo XX. El folclor es cada vez menos un conjunto de prácticas y costumbres relegadas a aspectos relacionados con las tradiciones de pequeños estratos de la población, y ha empezado a ser entendido como una serie de prácticas y costumbres dinámicas que sufre cambios e hibridaciones. Así lo popular se vincula con las dinámicas de mercado contemporáneas y, tanto en sus aspectos más tradicionales como en sus formas actuales, está cada vez más ligado a eso que en los últimos años se ha denominado como modas.

Así expresiones como el rock, la salsa y el comic, empiezan a ser considerados como expresiones populares, no tanto por su relación con la tradición, que de hecho existe y es evidente, sino por su difusión y consumo en amplios sectores de la comunidad. Esto hace posible que expresiones culturales más tradicionales, como el vallenato colombiano, o la guaracha cubana, compartan con el rock y la salsa la etiqueta de expresiones de la cultura popular. (Echeverry, 2013: 15-16)

La cultura popular y la cultura de masas ven así desdibujados sus límites gracias a las nuevas dinámicas de consumo desplegadas a través de los medios de comunicación masiva, principalmente la radio y la televisión. Este fenómeno se ve potenciado con la aparición y expansión de internet, que permite que un grupo cada vez más numeroso de personas, casi sin importar ingresos, clase social o nivel educativo, tenga acceso a los mismos productos culturales, alrededor de todo el mundo.

En síntesis, por sus orígenes en ritmos folclóricos del sur norteamericano, el rock es considerado una expresión de la cultura popular, y por su difusión a través de los canales de una industria cultural, un producto de la cultura de masas.

¹⁶ En el campo político la batalla coparía titulares aún en los ochentas y noventas, en especial en Estados Unidos, donde se seguía discutiendo la influencia de ciertos contenidos y artistas en la juventud.

Por su parte la novela como género literario, se adaptó a las nuevas dinámicas a través de los nuevos canales comerciales. Sin embargo, y a pesar de lo que las teorías defienden, para la academia sigue habiendo una literatura que es digna de ser estudiada y hay otra que no. De hecho, se ha llegado al punto en el que se desconfía de todo lo que venda de forma masiva. En la literatura -como en la musicología- más que en otros campos artísticos, perviven, así se niegan, muchos de los viejos prejuicios de la ciudad letrada. Las novelas que se estudiarán en las próximas páginas, son un excelente ejemplo de los desafíos que supone para la tradición latinoamericana la nueva (des)configuración de los campos culturales, en la que la ciudad letrada de Rama se ve desplazada por la aldea global nacida de las dinámicas económicas inherentes a las nuevas tecnologías y los medios de comunicación.

2.3. Los problemas del canon y la tradición en la literatura hispanoamericana

Resulta difícil elegir o exponer una definición apropiada de qué es un canon literario. El canon, históricamente es una construcción artificial de un corpus de textos¹⁷ por parte de una élite intelectual, sujeta, por ende, a los juicios y sesgos propios de la época en que se construye. En palabras de Alfredo Laverde Ospina (2006)

(...) es evidente que existe un consenso sobre la definición genérica de canon literario, en cuanto selección de obras tomadas como modelos, así como el acuerdo unánime con respecto a la aceptación del tiempo como censor implacable de las constantes reflexiones alrededor de su formación. Sin embargo, tras este argumento se ocultan los verdaderos procesos de canonización tales como la determinación de modelos tendientes a la transmisión de la herencia del pensamiento, la creación de marcos de referencias comunes, el intercambio de favores, la legitimación de la teoría, la historización y, en la actualidad, el pluralismo como parte de un proceso de control social. (39)

El concepto mismo resulta, no obstante, problemático, dado que ¿Quiénes eligen el canon? ¿Quiénes deberían hacerlo? ¿Cómo se determinan los parámetros culturales, históricos, éticos y estéticos que regirán el canon? ¿Cuál es la utilidad de este ejercicio? ¿Cuáles son los problemas que supone elegir unas obras y excluir otras? En la era de lo políticamente correcto, del rechazo a las formas de autoridad, de la pluralidad y la diversidad, es más fácil objetar e ignorar la idea misma de canon y mirar a otro lado.

Más allá de los debates, está el hecho de que los cánones han sido una realidad innegable - aunque siempre debatible- en los procesos históricos y artísticos modernos de occidente. De hecho, los cánones han sido funcionales a las necesidades de la academia y el mercado. No plantearse los problemas estéticos y éticos que rodean la elaboración de un canon, es dejar la construcción de este a la deriva de las dinámicas de mercado, donde serán las listas de los más vendidos la fuente de la que se nutrirá la academia en un futuro.

Como ya se ha señalado, la construcción de una identidad ha sido uno de los ejes del arte y de la intelectualidad en Latinoamérica, por lo que la relación con España y con el español -como lengua propia y ajena, como herencia del imperio opresor, pero única lengua para millones de mestizos alrededor del continente- fue fundamental en la fijación de ciertos cánones a lo largo del siglo XX. De hecho, la formulación de un canon literario fue asumida como una prueba de independencia política (36). Ahora, dadas las diferencias del devenir histórico de las naciones

¹⁷ Textos incluidos en programas académicos escolares y universitarios, autores y obras elegidos por la historiografía, obras reseñadas en la prensa especializada.

que componen Latinoamérica, estos cánones tuvieron y siguen teniendo un carácter marcadamente local y nacional. La elaboración de un canon latinoamericano siempre se ha enfrentado a la falta de comunicación y consenso entre los académicos latinoamericanos. (Zanetti, 2000: 236-238)

Por otro lado, la construcción de un canon nacional se ha tenido que enfrentar a los avatares políticos de las jóvenes repúblicas. Hubo corrientes liberales que construyeron su canon a partir de la independencia, negando un lugar a aquellos escritores del periodo de la Colonia; o quienes, fieles a un conservadurismo anacrónico, ignoraron por completo todo texto proveniente de las culturas indígenas (Laverde Ospina, 2006: 37-38). Esta inestabilidad, curiosamente, ha enriquecido el corpus, en la medida que ha obligado a una constante reevaluación de los cánones que ha reflejado la riqueza y pluralidad de la literatura hispanoamericana.

España no ha sido ajena a estas dinámicas. Si bien el Siglo XIX fue el marco para una construcción académica de una tradición y un canon, la lucha en el transcurso del Siglo XX entre una intelectualidad republicana y liberal y algunas facciones tradicionalistas dejó una profunda huella, que se ahondó tras cuarenta años de nacionalismo franquista. La tradición que muchos intelectuales elaboraron desde el exilio chocaba francamente con la que pretendían imponer desde la academia oficial. Al final, la ideologización del canon por unos y otros se desarrolló en detrimento de los criterios estéticos e históricos.

En las últimas décadas, el Giro Cultural en las disciplinas humanistas ha hecho el campo aún más indefinido, al tiempo que ha permitido el rescate y la revaloración de textos antes excluidos. A este respecto Iván Carrasco (2002) propone que dicha indefinición se presenta hoy como terreno fértil para las manifestaciones contemporáneas:

(...) a fines del siglo XX han aparecido espacios de inestabilidad, crisis y modificación del canon, generados principalmente por procesos de interdisciplinariedad e interculturalidad característicos de la discursividad contemporánea. Los espacios de inestabilidad e indeterminación literaria de índole genérica y textual están dominados por dos fenómenos singulares, y relativamente originales: la mutación disciplinaria y el hibridismo cultural.

Este contexto no facilita la definición de una tradición literaria. Este término supone una relación con el pasado, que por lo demás casi siempre se pone en relación a un espacio o a una categoría lingüística o cultural. Se habla de tradición oral, de tradición occidental, de tradición latinoamericana, de tradición de la lengua española o inglesa; están las tradiciones nacionales, las regionales y las locales. Hasta hace unos años se creía que la tradición literaria de occidente había encontrado cierto acuerdo alrededor de una serie de obras consideradas clásicas para gran parte de las culturas y lenguas de Europa y América, hasta que la obiedad de los sesgos raciales y sexuales se hicieron insostenibles.

En el caso hispanoamericano, la construcción de esta tradición se diluye en la diversidad cultural e idiomática de las naciones en la que se habla español, incluida España. Por ejemplo, al hablar de una tradición literaria hispanoamericana ¿Se consideran las obras escritas en aimará, quechua o euskera? ¿O solo se contemplan las obras escritas en español, que es la lengua que nos une? Y de excluir esas otras variables ¿No se estaría excluyendo una parte del pasado y la historia de esos pueblos, de sus culturas y por lo tanto ofreciendo una versión limitada y sesgada de dicha tradición? Esta es la dificultad que se enfrenta al hablar de tradición

hoy. Sin embargo, se habla constantemente de tradición literaria de tal o cual país como si con decir esto se abarcara toda la producción de una nación.

Al considerar la dimensión cultural e identitaria de la tradición y el carácter dogmático y académico del canon se podría pensar que la tradición es más inclusiva y el canon más selectivo. Sin embargo, por su rol en la construcción de la identidad nacional ha sido usual que aquellos intelectuales que determinan el canon ayudan a construir la idea de tradición. Así, la tradición cae en las mismas trampas que limitan los alcances del canon.

Esta realidad ha suscitado una reflexión teórica en la academia sobre lo qué es la tradición, especialmente, asociada a las literaturas nacionales. Uno de los puntos de partida es que la tradición se define en relación a su presencia en la literatura de un momento determinado, por lo que la tradición se construiría a partir de los referentes presentes en la producción contemporánea (Fonsalido, 2015). Como complemento a esta construcción, en opinión de Laverde Ospina (2006), se debe elaborar un campo discursivo; un trabajo arqueológico y multidisciplinar de rescate y revaloración de la producción literaria -y verbal- de los diferentes periodos históricos,

que conciba la producción literaria como un proceso en el que se involucran diversas series, tales como la histórica, la política y la económica, y en cuya conjunción o articulación se haga posible la consideración, además de las obras que han sobrevivido al tiempo, de aquellas producciones literarias que subyacen en las obras tenidas como superiores. (44-45)

Esto supondría la cimentación de un corpus más que literario, histórico, de la producción verbal de una cultura en contraste con las construcciones canónicas de la tradición.

Dentro de este confuso panorama algunas de las preguntas que busca responder esta investigación son ¿Qué rol desempeñan las novelas del corpus en sus respectivos cánones y tradiciones? y considerando que todas ellas son reconocidas por la historiografía literaria contemporánea, ¿Cómo se relacionan entre sí y con la tradición -más amplia y difusa- de las letras hispanoamericanas?

2.4. Rock & roll, pop, rock

A esta altura es necesario realizar una distinción entre términos asociados al mundo del rock que son fuente de malos entendidos. La velocidad con la que el nuevo género sufrió modificaciones y los procesos desiguales de apropiación que sufrió alrededor del mundo, han sido fuentes de confusión en torno a algunas palabras y a la definición de géneros, subgéneros y estilos. Para efectos académicos se establecerán definiciones y marcos temporales que, si bien son reduccionistas, de alguna manera dan luces sobre el fenómeno cultural del rock.

Sobre la historia del rock existe una prolífica e interesante bibliografía. Pero no es este el espacio para extenderse en ella. Baste por ahora con establecer la década del cincuenta como origen de este nuevo estilo, que más que como un género, surge precisamente como el cruce de diferentes géneros populares. En los primeros discos de artistas como Chuck Berry, Little Richards o el mismo Elvis, se escuchan canciones que tienen su origen en diferentes estilos y tradiciones musicales. El góspel, el rhythm and blues, el jazz, la música country, el hill billy, se mezclaban para dar origen a melodías pegadizas, acompañadas de letras cuyos temas eran el amor, el deseo, las ganas de pasarla bien o la frustración. Para promocionar el nuevo género un locutor, Alan Freed, comenzó a utilizar el término rock & roll para designar el nuevo ritmo

(Guillot, 1997: 44). Al tiempo que era un juego de palabras con una connotación sexual, también se usaba para hablar del fervor con el que algunas comunidades negras celebraban los oficios religiosos.

Este juego de palabras fue rápidamente adoptado para hablar de la música del momento. El vertiginoso éxito de Elvis Presley terminó por consagrar el nuevo ritmo y a pesar de la desconfianza que generaba en los sectores más conservadores, su potencial para la industria cultural norteamericana determinó su futuro. El rock & roll llegó al cine y con este logró una difusión sin precedentes alrededor de todo el mundo.

En Inglaterra el rock & roll encontró una buena recepción. El contexto ofrecía unas condiciones radicalmente diferentes a las de Estados Unidos de América¹⁸. Algunos de los conflictos que acompañaron el ascenso y posterior apropiación por parte de la industria, tuvieron otro desarrollo en el Reino Unido y propició la transformación del nuevo género. Así como la figura de Elvis fue determinante en los orígenes del rock, el surgimiento de The Beatles fue fundamental para su evolución. En 1962 la banda británica se da a conocer con su primer álbum, en el que interpretan versiones de grandes hitos del rhythm and blues, pero en el transcurso de los siguientes años empezarán una exploración musical y artística que los distanciaría musicalmente de las formas del primer rock & roll. Por esto y por el impresionante y masivo impacto que tuvieron en la cultura occidental se empezó a hablar del Pop británico. Fue tal la respuesta del público a ambos lados del Atlántico que se habló de la Invasión británica en referencia al éxito de bandas como The Beatles, The Animals o The Rolling Stones.

La exploración musical y artística, llevada a cabo por los representantes del nuevo pop, en sincronía con una serie de fuertes cambios sociales alrededor del mundo, en los que los jóvenes asumieron un protagonismo sin precedentes, llevaron a una inesperada mutación del género. Para 1966 todo había cambiado. El rock & roll de Elvis, Berry y Halley se encontraba muy lejos de las composiciones de finales de los sesenta (Pujol, 2007: 54-55). No es descabellado afirmar que el rock fue determinante en los cambios culturales que sufrió el mundo en el último lustro de los sesenta. La música cambia de nuevo su nombre, y busca en la sonoridad de la palabra rock una contundencia que no tienen el pop y el rock & roll (Chastagner, 2012: 26).

A partir de entonces el panorama se vuelve más complejo. Surgen nuevas vertientes, el rock psicodélico, el rock virtuoso, el punk, el heavy metal, el glam, nombres que en ocasiones tratan de aprehender las variables incorporadas al rock por una o varias bandas. Luego vendrán nuevas corrientes musicales, asociadas al rock, pero distantes en sus formas, como la música disco, el reggae o el funk.

En la actualidad estos términos han absorbido toda la historia de la que hacen parte y rock & roll y rock se usan indistintamente para hablar del mismo fenómeno y engloba de alguna manera todos los géneros y movimientos que han surgido en los últimos setenta años. También a partir de los ochenta el término pop fue reutilizado para nombrar la música de artistas como Michael Jackson, Madona o Beyonce y se confunden con aquel pop con el que The Beatles cambiaron el mundo.

En este texto se hablará del rock & roll o primer rock & roll para hablar de la producción musical de la década del cincuenta en Estados Unidos. El término pop se usará en relación al

¹⁸ Solo por mencionar la más obvia, mientras el periodo de Postguerra en Estados Unidos se caracterizó por un impresionante apogeo económico; en el Reino Unido así como en toda Europa, se vivieron tiempos de escasez y dificultades.

fenómeno mediático generado alrededor de las bandas británicas en los primeros años de la década del sesenta y para la música que se desarrolla en los ochenta como alternativa al rock, con sonidos menos potentes y que prescindían en muchos casos del protagonismo de los instrumentos típicos del rock¹⁹. En cambio, la palabra rock se usará, no sólo para hablar del género musical que dominó la escena en los sesenta, si no para englobar una serie de fenómenos y prácticas que desde principios de esta década participó en la transformación de los campos culturales durante el periodo en cuestión.

Uno de los puntos de partida de este proyecto es la idea de que el rock de origen anglosajón, como fenómeno cultural y como práctica discursiva, desempeñó un rol fundamental en la historia de la segunda mitad del siglo XX y que, por lo tanto, la huella de este fenómeno y sus correspondientes prácticas puede rastrearse en la literatura de lengua española. También está la idea de que el estudio de la relación entre el rock y la literatura en la novela hispanoamericana puede dar luces sobre las diferentes formas en las que las tradiciones artísticas locales se transformaron en medio de los procesos de globalización.

2.5. Cruzando fronteras: allí donde la música y la literatura se encuentran

Los estudios de las relaciones entre música y literatura han avanzado en las últimas décadas, sin embargo, su desarrollo aún es insuficiente. Lawrence Kramer, compositor y musicólogo, reconocido por sus aportes a una nueva musicología, afirmaba en un texto de 1984:

Sorprendentemente, los avances del siglo XX en interpretación literaria y análisis musical han hecho poco por favorecer un método interdisciplinar. Hablando con franqueza no existe ninguno. La formación gradual de la técnica de cada disciplina, con su especialización correspondiente, ha desviado la atención de los de las cuestiones que rodeaban a las palabras y la música y que en el siglo XIX consideraba apremiantes. (En Alonso, 2002: 33).

Si bien es cierto que desde el 84 esta realidad ha cambiado, también es innegable que sigue habiendo un vacío enorme en las investigaciones interdisciplinarias debido a la lentitud con la que algunos centros de estudios han flexibilizado sus programas debido al temor a la pérdida de autonomía de las diferentes disciplinas.

Hasta hace unos años las constantes eran las investigaciones musicológicas que se concentraban en establecer relaciones entre un género o un conjunto de obras musicales y uno o varios textos literarios. Por obvias razones la poesía ha sido la protagonista de gran parte de este tipo de estudios. La filiación histórica -diríase que genética- entre la poesía y la música, ha estado presente desde siempre en los análisis poéticos y musicales, a través del ritmo y la métrica. Y el lugar de la palabra en la música popular ha sido objeto de interés de la historiografía, la literatura y los estudios culturales. Por eso no es de extrañar que sea esta línea la que más ha desarrollado la relación entre el rock y la literatura. Es posible encontrar ensayos sobre la influencia de la lectura de poetas como Arthur Rimbaud, William Blake o Allen Ginsberg, en las letras de autores como Bob Dylan, Jim Morrison, Lou Reed o Patti Smith, el

¹⁹ Estos son la guitarra eléctrica, el bajo y la batería.

problema radica en que, al trazar los vínculos entre la poesía y el rock, rara vez se supera el concepto y la verticalidad de la influencia.

En cuanto a los análisis sobre música y narración, Werner Wolf (2009) ubica el inicio de este tipo de estudios a mediados del siglo pasado con una serie de trabajos de corte formalista, centrados en el texto literario. En este grupo Wolf destaca los aportes de Calvin S. Brown acerca de las “analogías estructurales” entre las dos artes y los posteriores avances de Steven Paul Scher en la búsqueda de herramientas que permitieran analizar la música vocal. Curiosamente, al tiempo que los estudios literarios se diversificaron con el desarrollo de nuevas herramientas críticas, el estudio de las relaciones entre música y literatura se trasladó al campo de la musicología. En esta línea de trabajo se encuentran investigaciones de autores como Jean-Jacques Nattiez, Lawrence Kramer, John Neubauer o Alejo Carpentier. Sin embargo, en este tipo de trabajos la música clásica, la ópera e incluso el jazz y ciertos ritmos del Caribe han tenido más protagonismo que el rock. Esto se debe en parte a que, en ciertos círculos musicológicos, como literarios, el rock es mirado aún con desdén.

Otra corriente en los estudios de las relaciones entre música y literatura se encuentra en los estudios culturales. Herederos del estructuralismo, el postestructuralismo y la Escuela de Frankfurt, estas investigaciones han permitido, en estudios locales, dilucidar desde una nueva perspectiva manifestaciones de la cultura popular y la cultura de masas (desde expresiones folclóricas hasta el rock y la música electrónica) en la literatura. El problema, no obstante, es que el enfoque socio-crítico que los caracteriza se desarrolla en ocasiones en detrimento del análisis literario.

Hay muchos trabajos sobre la relación estrecha que hay entre la música popular y la literatura. Eso no es algo nuevo. En el contexto hispanoamericano estudiosos de diferentes campos científicos han explorado la influencia y las relaciones que se establece entre la obra de algunos de los grandes autores de mediados de siglo y diferentes géneros musicales: Guillermo Cabrera Infante y el son cubano, Manuel Puig y el bolero, Gabriel García Márquez y el vallenato, Carlos Fuentes y la ranchera, entre otros; también se han estudiado los nexos de diferentes expresiones folclóricas regionales con textos o géneros particulares. En la academia española, por ejemplo, se ha trabajado intensamente la relación entre la poesía de los autores de las generaciones del 98 y el 27 con los cancioneros populares que beben de la tradición medieval. De igual forma, en el campo musicológico, también se ha escrito mucho sobre la influencia que ha tenido la lectura de ciertos autores en las letras y la obra de numerosos músicos y compositores, y se ha hecho particular énfasis en los vínculos entre la poesía y la música.

Los puntos de encuentro entre música popular y literatura son múltiples²⁰. Sin embargo, el problema comienza cuando se quiere cruzar las fronteras. La especialización y especificidad

²⁰ Para valorar las diferentes formas que pueden tomar estos vínculos, sólo es necesario pensar en el peso que tuvieron los tangos, los boleros, las rancheras y el cha-cha-chá en la construcción de un imaginario sobre lo latinoamericano a lo largo de la primera mitad del siglo XX. Estos géneros alcanzaron una gran difusión a nivel mundial gracias al cine -ese otro fenómeno de la cultura popular de masas- sirviendo de antecedente al rock & roll mismo: las producciones de cine argentino, francés y norteamericano de los años treinta con el tango y sus canciones como eje argumental (muchas de ellas protagonizadas por Carlos Gardel), las películas de la industria cinematográfica mexicana de los años cuarenta y cincuenta que giraban en torno a las rancheras (con Pedro Infante como estrella principal), e incluso las producciones de Hollywood que llevaron a las pantallas el gran éxito de las Big Bands latinas en los años cincuenta (especialmente de la Orquesta de Pérez Prado), son los casos más conocidos. La construcción de un imaginario de lo latinoamericano (un imaginario de lo exótico, lo sensual, lo

del desarrollo de algunos campos de estudio a lo largo de los siglos XIX y XX, limita las posibilidades de un investigador al momento de aproximarse a un campo que no es de su especialidad. En el caso que nos compete en esta investigación, por ejemplo, pretender hacer un análisis de las relaciones del texto literario con las referencias provenientes del discurso musical, supondría en un caso ideal conocimientos profundos no solo del campo literario sino también del musicológico. Pero puede ocurrir, como en el presente caso, que los pocos expertos en ambos universos, no tengan ningún interés en explorar un tema que reviste interés y pertinencia para la academia. A este respecto me adhiero a la visión de Anna Paula de Oliveira Mattos (2017) en la convicción de que aún sin ser un experto en musicología se pueden hacer aportes válidos para los dos campos:

(s)i tenemos en cuenta las directrices actuales de la Literatura Comparada, comprendemos que la lectura en paralelo de textos producidos en diferentes lenguajes puede generar interpretaciones aclaradoras. El dominio de las teorías musicales (...) es sin duda un plus para el investigador literario, pues, aplicadas a los análisis narrativos, revelan equivalencias estructurales y diálogos inter-semióticos entre música y escritura. Sin embargo, aun sin el apoyo de tales teorías, mucho de esta interlocución puede ser aprehendido por el lector interesado en el acercamiento músico-literario. De las formas homólogas de ordenación al espacio cultural común, es posible (...) identificar alusiones y metáforas musicales, reconocer los ritmos similares, los argumentos equivalentes, los juegos de prosodia o las referencias simbólicas. (51)

Ahora bien, al explorar las herramientas ofrecidas por la musicología a la hora de abordar las expresiones musicales en la literatura, se tropieza con algunos obstáculos más allá de la dificultad inherente a trabajar con dos expresiones artísticas tan diferentes. Para empezar, está el obvio protagonismo de la teoría musical en detrimento del objeto literario, pero más importante aún, son los sesgos presentes en la musicología frente a algunos géneros populares que solo recientemente han empezado a ser abordados por esta, como es el caso del rock.

Muchos de los trabajos más serios que se han escrito sobre el análisis del rock, destacan las limitaciones que la musicología encuentra al analizar una manifestación de la música popular. Por ejemplo, David Bracket (2000) nos recuerda que el metalenguaje del análisis musical no es transparente, sino que es un medio que carga su propio bagaje ideológico y estético, lo que se ve reflejado en lo que se puede decir sobre un objeto de estudio (19). Y en la misma línea Brian Longhurst y Danijela Bogdanovic (2014) definen estas limitaciones en tres grupos²¹: los problemas referentes a la terminología, donde conceptos como armonía y tonalidad -referentes de la música clásica europea- priman sobre conceptos como ritmo y timbre -fundamentales en la música popular-. El segundo grupo son los problemas metodológicos, en particular el protagonismo de la notación, que se estableció como el punto de partida de los estudios musicológicos en el siglo XIX; esto deja por fuera aspectos tan importantes en la creación de significado en la música popular como la performance. Y la tercera dificultad es la relativa a los problemas ideológicos: el hecho de que dicho campo de estudio se desarrollara

heteróclito, un imaginario de la barbarie que se une al renacentista mito del buen salvaje) desde lo proyectado por estos géneros musicales, abonó el camino para ese monstruoso fenómeno de mercado que fue el Boom latinoamericano.

²¹ El punto de partida de su análisis son las teorías de Middleton R. (1990) propuestas en su libro *Studying popular music*. Milton Keynes: Open University Press.

precisamente para analizar la música clásica y justificar su superioridad sobre otras expresiones musicales, genera algunos sesgos difíciles de sortear²². (157-158)

De hecho, como consecuencia de estas limitaciones y prejuicios se tiene que gran parte de los análisis académicos sobre el rock y la música popular del siglo XX se desplegaron en el ámbito de los estudios culturales y sociológicos. Entre estos, se destacan los aportes de la sociología británica y en especial los de Simon Frith, que desde finales de la década del setenta ha escrito abundante material sobre las bases materiales y teóricas sobre las que se debe desarrollar el análisis de la música popular y del rock en un contexto tan complejo como el contemporáneo. De hecho, la heterogeneidad y la flexibilidad de las herramientas teóricas propuestas dentro de esta corriente de estudios culturales, han sido de gran utilidad para el análisis de los intertextos musicales presentes en las novelas del corpus de esta investigación. Ha sido de especial importancia la asunción del rock como un conjunto de prácticas y fenómenos culturales que trasciende la letra y la composición musical, por un lado, y las interacciones económicas²³ por el otro (Kassabian A. en Horner y Swiss, 1999: 115).

2.6. De la intertextualidad y otros demonios

Para analizar la forma en la que estos textos provenientes del universo de la música popular funcionan en las novelas, los estudios literarios ofrecen una serie de herramientas, que desde mediados de la década del sesenta se han desarrollado y usado para ahondar en las diferentes formas en la que manifestaciones de otras artes y/o medios intervienen en textos literarios.

El punto de partida para las teorías de la intertextualidad se encuentra en las interpretaciones que Julia Kristeva y Tzvetan Todorov hicieron de las propuestas de Mijaíl Bajtín. Inicialmente estas herramientas teóricas fueron aplicadas al análisis de la intervención de textos literarios en otros textos literarios. La riqueza de este nuevo campo de estudio, se convirtió en un terreno fértil para la teoría literaria finisecular y rápidamente daría pie al surgimiento de nuevos conceptos y teorías. Entre estos se encuentran las archi-, trans-, hiper-, meta- y para- textualidad de Gerard Genette, que en *Palimpsestos* (1989) clasificaba las diferentes formas que toman las relaciones entre diferentes textos presentes en una obra literaria.

De igual forma, las posibilidades que la intertextualidad ofrecía, llevaron a la migración del término a otros campos de estudios. Sin embargo, rápidamente surgieron objeciones a las posibles limitaciones de seguir usando el término “texto” y los paradigmas textuales literarios que de él se desprenden, a la hora de analizar el cruce de diferentes medios o expresiones artísticas. Es así como Cesare Segre acuña el concepto de interdiscursividad para analizar las

²² Entre estos sesgos se encuentran prejuicios raciales, culturales, sexuales y clasistas, de los que fueron objeto no solo artistas y expresiones de la música popular, sino, incluso, autores y composiciones de la música clásica.

²³ Esto último hace referencia a las teorías de La Escuela de Frankfurt y de Theodor Adorno, en particular, a la hora de analizar productos y manifestaciones de la cultura popular de masas. De hecho las objeciones a las propuestas de Adorno se encuentran entre los puntos de partida de los estudios culturales británicos, dado que su mirada en extremo reduccionista, omitía las múltiples dimensiones y relaciones que se desprenden de las manifestaciones de la cultura popular, más allá de las interacciones económicas al interior de la industria cultural. (Kassabian A. en Horner y Swiss, 1999: 115)

relaciones semiológicas entre un texto literario y otras manifestaciones artísticas no literarias, y Heinrich Plett propone el concepto de intermedialidad, que supone una apertura del término que trasciende y supera el estadio verbal implicado en conceptos como “texto” y “discurso”, y permite aplicar este tipo de análisis al cruce de diferentes formas artísticas, como los presentes en los videos musicales o las instalaciones performáticas. En esta misma línea surge la transmedialidad, con el objetivo de abarcar la complejidad de diferentes formas de expresión, que han ganado relevancia en las últimas décadas alrededor de los nuevos medios de comunicación, internet y los entornos virtuales. (Guarinos, 2007: 17-22)

Para una mejor comprensión de las relaciones intermediales, resultan útiles las definiciones de Werner Wolf para los términos medio y relación:

"Medium, as used in literary and intermediality studies, is a conventionally and culturally distinct means of communication, specified not only by particular technical or institutional channels (or one channel) but primarily by the use of one or more semiotic systems in the public transmission of contents that include, but are not restricted to, referential 'messages.' Generally, media make a difference as to what kind of content can be evoked, how these contents are presented, and how they are experienced." In my view, it is necessary to describe “messages” transmitted medially not only in terms of referential contents but also in terms of other kinds of contents such as expressive contents in order to be able include, for instance music in the definition of medium (...) "Relation" in this context denotes, from a mainly synchronic perspective and with reference to individual artefacts, gestation, similarity, combination, or reference, including imitation, but it may also designate, from a diachronic, media-historical perspective, what David Jay Bolter and Richard Grusin have termed "remediation". (Wolf, 2011: 2)

Wolf ha dedicado grandes esfuerzos en componer un sistema estructurado y coherente que parte de la medialidad para relacionar los diferentes enunciados presentes en una o varias obras e incluso crea un marco teórico que justifica su uso en un campo como el de los estudios literarios, aduciendo que es la intermedialidad el punto de encuentro de teorías como la interdiscursividad y la intertextualidad:

Literature is a verbal form of art that can establish a plethora of contacts not only between individual literary Works and genres but also to other, non-literary discourses as well as to other arts and has therefore justly been called an “interdiscourse” (cf. Nünning 1995: I, 124 and *passim*). This “interdiscursive” quality comprises “intramedial” relations, which operate between one and the same (verbal) medium (be it between texts from different national literatures, as discussed in comparative literary studies, or between texts of any kind regardless of their national affiliation, as investigated by intertextuality theory); the “interdiscursive” nature of literature is also, and in our context most notably, manifest in the manifold “intermedial” relations between literature and other arts and media, as discussed in intermediality theory. (Wolf, 2009)

La apertura que ha sufrido el campo de los estudios literarios gracias a estas nuevas teorías se encuentra justificada en la diversidad y pluralidad del arte actual, al igual que es reconocida la intención de tomar una distancia de las teorías cuya carga semántica prioriza las tradiciones de una cultura letrada. Sin embargo, la literatura, al encontrarse en el punto de partida del desarrollo de estas teorías, cuenta con la ventaja de tener una gran movilidad entre ellas. Como afirma Wolf (2009), aunque denota cierta parcialidad por parte de la tradición literaria, no es casualidad que históricamente los estudios acerca de música y literatura han sido teorizados con frecuencia en términos de “intertextualidad”.

Ahora bien, al mismo tiempo que la proliferación de términos y conceptos ha enriquecido este campo de estudios²⁴, a lo largo de los años, también ha hecho más difícil la constitución de un aparato teórico homogéneo. Al final, cada estudioso termina por definir su propio cuerpo de conceptos interpretado de forma muy personal, dando pie a múltiples malos entendidos y a un sistema de análisis cada vez más vago e inaprehensible (Rajewsky, 2005: 45).

Por otro lado, en la actualidad somos testigos de nuevas formas de producción artística que cuentan con un despliegue inter/trans medial que era inconcebible hace tan solo treinta años. Los museos de arte contemporáneo ofrecen espacios para instalaciones interactivas que involucran los cinco sentidos; en internet es posible acceder a textos literarios que cuentan con pistas musicales, videos, a relatos que son escritos y subidos a la red en tiempo real, ofreciendo a los internautas y lectores la posibilidad de hacer recomendaciones o intervenir en el proceso; cada vez son más normales los juegos de estrategia y videojuegos con un importante elemento narrativo²⁵; o en una forma más convencional -que cuenta con algunos ejemplos del siglo pasado- se encuentran libros que vienen con un CD, una USB o con accesos a vínculos de internet para acompañar con música o propuestas gráficas diferentes episodios de un texto-objeto literario; sin ir muy lejos, el boom de las novelas gráficas en las últimas dos décadas -cuyo estudio es cada vez más común en la academia- y las producciones cinematográficas, hablan de unas dimensiones inter y transmedial fácticas, con el que las novelas que acá se estudian no se pueden comparar.

En estas novelas la música, el rock, el cine, la televisión, se manifiestan de forma textual, a través de diferentes formas referenciales textuales. De hecho, hasta el reciente acceso a plataformas como YouTube o Spotify por mencionar solo dos de ellas, era realmente difícil para un lector promedio acceder a muchas de las expresiones artísticas que se ofrecen al interior de las novelas. Incluso hoy con todas las herramientas con las que contamos, para acceder a los contenidos provenientes de otros medios y expresiones artísticas el lector tiene que dejar el libro a un lado y buscar en otro medio la referencia.

Es por esto que en esta investigación he optado por trabajar con algunos de los conceptos y las herramientas propuestos en los orígenes de este campo de estudio, convencido que en las propuestas de Bajtín y Kristeva se encuentran los recursos necesarios para una aproximación como la que me propongo, cuyos objetivos tienden más a la identificación de los sistemas de relaciones presentes en las novelas, que al desarrollo de un método único o unívoco de análisis

²⁴ Desiderio Navarro dice al respecto: “Las diversas pero estrechas relaciones del fenómeno de la intertextualidad con tendencias y problemas teóricos de la máxima actualidad, como el postmodernismo, el posestructuralismo, el deconstruccionismo, la cultura carnavalesca, la metaficción o el interculturalismo, pero también la intensa intertextualidad de mucha literatura y arte de nuestro fin de siglo, han sobre determinado la popularidad del tema y se ven abordados por una considerable bibliografía.” (Martínez. 2001. 58)

²⁵ Los juegos de estrategia, como *Warhammer* y en especial los videojuegos -como *Assassin's Creed*, por mencionar solo uno de los más populares en la actualidad- cuentan con historias muy elaboradas. Pensar que estas historias se desarrollan en un campo marginal, es un gran error de la academia actual. La industria de los videojuegos es la de mayor crecimiento en el mundo del entretenimiento en las últimas décadas, con presupuestos multimillonarios y un alcance global, compite en la actualidad con el cine y los deportes, generando muchas más ganancias que la industria editorial (Kent: 2016). El carácter colectivo e intermedial de estas propuestas supone un gran cambio en los campos culturales y artísticos y su desarrollo potenciado por su popularidad y un poderoso brazo económico, determinará en un mediano plazo, nuevas formas de relación y producción en la industria cultural. La literatura no está al margen de dicho proceso.

de las mismas²⁶. No pretendo negar la dimensión inter y transmedial que se le puede adjudicar a los textos con los que trabajo; en los textos hay referencias provenientes de otros medios. Considero, no obstante, que las teorías de la inter y la transmedialidad funcionan mejor en otro tipo de expresiones artísticas o de productos provenientes de la cultura popular, en los que el cruce de los medios trasciende el estadio textual.

Es necesario recordar que, si bien los intereses y los trabajos de Bajtín y Kristeva se desarrollaron en el ámbito literario-filosófico, sus reflexiones dejaban entrever un panorama mucho más amplio, que ya contemplaba la posibilidad de otro tipo de conexiones:

En sus reflexiones sobre el *problema del texto* Bajtín propone que las investigaciones en campos como el lingüístico, el filosófico y el histórico-literario se desarrollan en *zonas fronterizas*, limítrofes entre diferentes saberes, que encuentran en el texto “*La realidad inmediata (realidad de pensamiento y de la vivencia) que viene a ser punto de partida para todas estas disciplinas y este tipo de pensamiento*” (291). Este carácter fronterizo lo lleva a considerar “*Que si interpretamos la noción de texto ampliamente, como cualquier conjunto de signos coherente, entonces también la crítica de arte (crítica de música, teoría e historia de artes figurativas) tiene que ver con textos (obras de arte)*” (291). Dado que el *pensamiento humanístico* es “*pensamiento acerca de voluntades, manifestaciones, expresiones, signos ajenos, detrás de los cuales están las revelaciones divinas y humanas (leyes de los soberanos, mandamientos de los antepasados, sentencias y adivinanzas anónimas, etc.)*” (291) el pensador humanista debe interpretar *los pensamientos, sentidos, significados ajenos* que se realizan y presentan en forma de texto. (Echeverry, 2013: 19)

Esta concepción amplia del “texto” abre las puertas para escuchar lo que los “textos” ajenos - es decir provenientes de otras esferas- dicen, del enunciado de origen y del enunciado que se ve modificado por su presencia actual²⁷. “Una obra -afirma Bajtín - es eslabón en la cadena de comunicación discursiva; como la réplica de un diálogo, la obra se relaciona con otras obras-enunciados: con aquellos a los que contesta y con aquellos que le contestan a ella” (Bajtín. 2008: 262). Y yendo aún más lejos Bajtín llega a afirmar que “Un acto humano es un texto en potencia y puede ser comprendido (como acto humano, no como acción física) tan solo dentro del contexto ideológico de su tiempo (como réplica, como postura llena de sentido, como sistema de motivos)²⁸” (295).

²⁶ Desarrollar y ceñirme a un modelo de análisis a priori a la investigación supone el riesgo de terminar adaptando las novelas al modelo teórico, sometiendo a la homogeneidad una serie de novelas con grandes diferencias entre sí. La riqueza de posibilidades de lecturas e interpretaciones que se han encontrado en estas novelas suponen un verdadero desafío y para estar a la altura del mismo se ha requerido una flexibilidad en los campos teórico y metodológico.

²⁷ En su *Estética de la creación verbal* (2008) Mijaíl Bajtín propone al enunciado como la unidad de la comunicación discursiva, en oposición a las tradiciones lingüísticas que afirmaban a la oración como la unidad mínima de sentido (259-261). Para el teórico ruso “La gente no hace intercambio de oraciones ni de palabras en un sentido estrictamente lingüístico, ni de conjunto de palabras; la gente habla por medio de enunciados, que se construyen con la ayuda de las unidades de la lengua que son palabras, conjunto de palabras, oraciones (...) hay enunciados simples, como los que se emiten en un diálogo casual entre dos amigos, y hay enunciados complejos que están constituidos por varios enunciados. En este último grupo tenemos a las obras y expresiones artísticas y científicas, que a su vez constituyen discursos. En estos los enunciados presentan un diálogo entre sí en el que es posible descubrir redes discursivas que ponen en juego diferentes voces de la tradición y el contexto, en los que se encuentra inscrito el enunciado, con el contexto de recepción, lo que posibilita la construcción de nuevos discursos (Palleiro. 127). (Echeverry, 2013: 18)

²⁸ En esta afirmación ya se prefiguran las prácticas discursivas de las que habla Foucault.

En la década del sesenta, Julia Kristeva, partiendo de estas y otras consideraciones bajtinianas, acuña el concepto de intertextualidad en referencia a la cualidad del texto literario “*como un mosaico de citas, como absorción y transformación de otros textos*” que se instala en el lugar que antes ocupaba la intersubjetividad (Kristeva, 2001: 190). De esta manera el texto literario “*no es un punto (un sentido fijo), sino un cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural anterior y actual*” (188) (en Echeverry, 2013: 21). En la presente investigación el rock vendría a ser precisamente una de las manifestaciones de ese “contexto cultural anterior y actual” que dialoga al interior de la novela con otros textos-enunciados a través de las referencias textuales produciendo nuevos sentidos y enunciados.

Este tipo de lectura de la intertextualidad sería considerada luego al interior de los estudios intermediales de Irina Rajewsky (2005) como una de las tres formas de la intermedialidad²⁹, que ella define de la siguiente manera:

Intermediality in the narrow sense of intermedial references, for example references in a literary text to a film through, for instance, the evocation or imitation of certain filmic techniques such as zoom shots, fades, dissolves, and montage editing. Other examples include the so-called musicalization of literature, transposition d’art, ekphrasis, references in film to painting, or in painting to photography, and so forth. Intermedial references are thus to be understood as meaning-constitutional strategies that contribute to the media product’s overall signification: the media product uses its own media-specific means, either to refer to a specific, individual work produced in another medium (i.e., what in the German tradition is called Einzelreferenz -“individual reference”), or to refer to a specific medial subsystem (such as a certain film genre) or to another medium qua system (Systemreferenz, “system reference”). The given product thus constitutes itself partly or wholly in relation to the work, system, or subsystem to which it refers. In this (...) category, as already in the case of media combination, intermediality designates a communicative-semiotic concept, but here it is by definition just one medium -the referencing medium (as opposed to the medium referred to)- that is materially present. Rather than combining different medial forms of articulation, the given media-product thematizes, evokes, or imitates elements or structures of another, conventionally distinct medium through the use of its own media-specific means. (52-53)

Tomo distancia de las teorías de Rajewsky en la medida que ella asume el concepto de texto y por lo tanto de intertextualidad en un sentido estrecho o reducido (54)³⁰. La concepción más amplia o abierta del texto ha sido cuestionada y revalorada en las últimas décadas, sin embargo, me interesa el uso del término derivado de las teorías barthesianas y posestructuralistas que proponen la textualidad como un espacio para la constitución de sujetos y subjetividades que abarca cualquier proceso o artefacto cultural (Shepherd J. en Horner y Swiss, 1999: 158). Esta idea me permite navegar entre diferentes artefactos o expresiones artísticas, para indagar en la producción de sentido de las diferentes relaciones que se producen al interior de las novelas estudiadas.

²⁹ Rajewsky (2005) divide las prácticas intermediales en “medial transposition, media combination, and intermedial references” y aclara que esta es una categorización limitada: “is of course in no way exhaustive, doing justice neither to the broad range of phenomena nor to the great variety of objectives that characterize the intermediality debate as a whole. It is particularly associated with analyses of intermediality in the fields of literary studies and interarts studies, where the phenomena covered by all three categories make up the focus of the discussion” (54)

³⁰ Debo anotar también que, a mi parecer, en el tipo de análisis intermedial propuesto por Rajewsky y las corrientes de la inter y la transmedialidad, el aparato teórico asume un protagonismo que, además de hacer el análisis más complejo, distrae en ocasiones la atención del objeto de estudio.

2.7. Música popular, textos y contextos

Dado que uno de los focos de esta investigación está precisamente en una serie de referentes, intertextos o enunciados provenientes del rock, también se hace necesario como punto de partida establecer un marco teórico para el análisis de éstos. Lo primero que queda claro al explorar la bibliografía al respecto es que al abordar a una manifestación de la música popular como objeto de estudio -sea un álbum, una canción, un video o un recital-, nos enfrentamos a mucho más que a una letra y una melodía. La música popular en general, y el rock en particular, poseen una dimensión performática³¹, que hace realmente importante la comprensión del contexto. Más aún cuando se considera el lugar que los medios de comunicación y las dinámicas de mercado contemporáneas han adquirido a nivel global.

Esta multidimensionalidad o si se quiere pluralidad de la música popular ha llevado a que se cuestione con frecuencia el análisis de una manifestación musical como texto. Shepherd, al reflexionar sobre este asunto concluye:

Even if we begin to move in this direction in thinking popular music as textual, the fact that popular music's textuality is comprised of sounds, words, images, and movement reminds us of its staggering complexity as well as the way in which various dimensions of this complexity can reach out into the world of context. (en Horner y Swiss, 1999:174)

Shepherd teme que el estudio de la música como texto limite su comprensión³² por la dificultad de trazar una distinción entre texto y contexto, y sin embargo nos recuerda la dificultad de prescindir de estos conceptos y opta por resaltar la complejidad de la música popular pensada como un texto con una serie de características particulares en el universo textual. Sobre este asunto Bracket (2000) afirma:

(w)hile musical texts may retain a "relative autonomy" -music is a medium with specific properties, practices, limitations, and possibilities- they gain their meaning by circulating with other texts from other media which may include mass media publications, videos, film, industry publications, and "historical" documents (...) as in the "aesthetics of reception", one of the aims of this type of discourse analysis is to build a synchronic text of a socio-cultural moment rather than to emphasize a diachronic unfolding of autonomous works (18)

Es por esto que el estudio de la música popular hoy -a pesar de los intereses de quienes preferirían conservar la autonomía del campo de estudio- se debe desarrollar precisamente en los márgenes de diferentes disciplinas como la musicología, los estudios literarios, la sociología, la antropología y los estudios en medios y comunicación (Horner y Swiss, 1999: 2).

³¹ Esta dimensión performática se ve reflejada tanto en la actuación de un intérprete sobre el escenario, en una versión en vivo, como en las inflexiones de la voz en una grabación; así como en el comportamiento y la actitud de un artista en su vida personal que, gracias a la "maquinaria" del *Star System*, son proyectados sobre su obra como narrativa o como publicidad.

³² Una de las principales objeciones que se plantean es que el concepto de texto sugiere una cualidad formal tangible y visible (sean letras, símbolos, imágenes, notas musicales) mientras que la música y la música popular incluida contiene este elemento intangible, sujeto a la escucha, cuyas posibilidades significantes dependen de otros factores. Factores ante los cuales la crítica -tanto musicológica como sociológica- no logra aún ponerse de acuerdo.

Esta investigación, sin embargo, se desarrolla en el campo de los estudios literarios y los intertextos privilegiados, si bien provienen del mundo musical, se encuentran en novelas, y aparecen en ellas a través de referencias textuales, en muchos casos con transcripciones de las letras de las canciones o sus traducciones. Debido a esto las letras tendrán un protagonismo especial en los análisis³³. Sin embargo, la multiplicidad de sentidos que una de estas referencias proyecta en un texto puede provenir tanto de la letra transcrita, o del título citado, como de una serie de significantes que acompañan al intertexto, provenientes muchas veces de una performance en especial, del lugar simbólico que un intérprete tiene en un momento y contexto determinado o del aura que acompaña a determinados géneros.³⁴ De igual forma hay que considerar que el sentido “original” de una letra, de una canción o de una de estas referencias se puede ver alterado al ponerse en relación con los otros elementos o enunciados que aparecen en la historia. Es así, por ejemplo, como una canción con contenido machista, que en principio denigra a la mujer, puede ser usada en un relato para parodiar este tipo de conductas y denunciar el machismo de algunos géneros del rock.

Para realizar los análisis de los enunciados provenientes del mundo musical se ha recurrido a las diferentes recomendaciones y los diferentes métodos propuestos por autores como Simon Frith, Andrew Goodwin, Lawrence Grossberg, Roy Shuker, David Bracket, Timothy Hampton, David Machin, Brian Longhurst y Danijela Bogdanovic. A pesar de las diferencias teóricas y metodológicas, que muchas veces se derivan de los diferentes campos en los que estos investigadores trabajan -sociología, musicología, estudios culturales y mediales- hay cierta coincidencia en el hecho de que interpretar un texto musical supone el análisis inicial de los sonidos, las palabras y las performances³⁵, así como el estudio de los contextos de producción y consumo.

En este sentido es muy importante resaltar como la producción de sentido de una canción también está sometida a convenciones y a los géneros y estilos a los que hacen referencia las convenciones mismas; las cuales, a su vez, dependen de un contexto determinado por una amplia variedad de discursos y de la relativa autonomía de las prácticas musicales (Bracket, 2000: 30). Por esto al analizar letras de canciones se debe buscar en la medida de lo posible no abstraer las palabras del contexto de una performance grabada. Por el contrario, se debe pensar cómo la performance, la música y las letras trabajan para responder y al mismo tiempo crear un género y una audiencia particulares y una relación especial entre la performance y su audiencia. (78)³⁶

³³ Esta perspectiva distancia esta investigación de otros trabajos en el campo intermedial. El punto de partida, es la convicción de que una referencia a una canción -un título, unos versos, incluso la transcripción completa de una letra- no equivale a escuchar la canción. Esto no quiere decir que se deben ignorar los demás elementos que constituyen a una canción, pero tampoco se deben sobredimensionar. Para empezar, en muchos de los casos que se menciona una canción en las novelas aquí estudiadas, es imposible saber a qué versión en particular se refieren, lo que limita las posibilidades de interpretación de las mismas o somete al análisis a un ejercicio de especulación.

³⁴ La decodificación y producción de sentido de muchos de estos significantes depende en muchos casos de los conocimientos previos de los referentes en cuestión por parte de un lector y de su capacidad de interpretarlos. Por su rol activo acá se denominará a este lector como narratorio.

³⁵ Estas últimas incluyen videos, conciertos, fotografías o diseños gráficos incluidos en los discos o la promoción de una canción o artista.

³⁶ Para hacer más clara esta idea se puede pensar en las diferentes versiones de una canción como *Summertime*. Compuesta por George Gershwin como una aria para la ópera *Porgy and Bess* (1935), alcanzaría un amplio reconocimiento en las interpretaciones jazzísticas de Billie Holiday (1936) y la de Louis Armstrong y Ella Fitzgerald (1957) y que cuenta con performances tan disímiles como la roquera de Janis Joplin (1968), la afro jazz-salsa -instrumental- de Mongo Santamaría (1980) y la triphop de Morcheeba (2002). Si bien en la mayoría de las versiones la letra es la misma -a veces con mínimas modificaciones- y la melodía original persiste, las connotaciones de la canción cambian mucho entre la triste versión de Billie Holliday en 1935 y la poderosa

Aquí la música será analizada en general dentro de un marco limitado. En un principio se considerarán género y ritmo. Si se trata de una balada, de una canción rápida o estridente, si pertenece al rock & roll, al rhythm and blues, al metal o el punk; y en ocasiones según su pertinencia si una melodía está compuesta en acordes mayores o menores, dada la convención de que la primera connota alegría y la segunda tristeza o melancolía. En este sentido una de las cuestiones que se plantean en la investigación es si existe la posibilidad de transferir o interpretar algo del ritmo musical presente en las canciones a los textos literarios.

En cuanto al análisis de las performances, es importante aclarar que dependerá en gran medida de la posibilidad de encontrar y definir la referencia concreta que se menciona en las novelas en un momento determinado y en función de su posibilidad de aportar a la interpretación del relato en cuestión. Para no perder el foco literario, no se pretende tomar referencia por referencia y realizar un análisis musicológico. La extensión o profundidad del análisis de las referencias provenientes del mundo musical dependen de sus funciones en los relatos. El objetivo, no es analizar una por una las canciones que aparecen en las novelas; sino determinar su lugar en las constelaciones referenciales, y su aporte al sentido del enunciado final. Esto lleva a que, en ocasiones, algunas referencias sean desglosadas con rigor en sus diferentes elementos y en otras solo se mencionen algunos aspectos. De otra forma el análisis de las canciones ocuparía casi la totalidad de la investigación, en muchos casos sin aportar nada sustancial.

En lo que respecta a las letras, el análisis que propongo demanda de una gran flexibilidad. La multiplicidad de autores, géneros y estilos de composición e interpretación obligan a recurrir a diferentes herramientas. En ocasiones recorro a conceptos como “yo poético”, “sujeto poético” -provenientes del análisis de poesía- y su derivado “sujeto de la canción” para referirme al ser, personaje o entidad que se expresa en la letra de una canción; esto, como ocurre en el análisis poético, para hacer una distinción entre el autor de la letra, el intérprete de la canción y el personaje que se manifiesta en la misma³⁷. En otros momentos se recurre a un análisis de carácter narrativo y se buscan conexiones, semejanzas o proyecciones entre personajes, espacios o temas de las letras con personajes, espacios y temas de las novelas, prestando particular atención a los episodios o escenas en las que las canciones son referidas o mencionadas. Hay otros casos, en los que las letras mismas de las canciones parecen carecer de sentido -sea por excesos simbolistas o simples juegos compositivos³⁸- y en tales casos indago en sus posibles relaciones con las historias, temas y personajes de la novela en cuestión y a veces en las posibles implicaciones de la inclusión de textos carentes de sentido o de difícil interpretación.

interpretación de Janis Joplin, justo tras el “summer love” de 1967. Jazz y rock ofrecen marcos de interpretación muy diferentes, y la vida de las dos cantantes, así como sus tiempos derivan en significantes y significados que si bien tienen puntos de encuentro distan mucho en otros.

³⁷ Esta diferenciación es semejante a la destacada por Simon Frith (1996) en el modelo de Edward Cone, entre el compositor, el performer y el protagonista de una canción. Esta distinción da pie a lo que Cone considera la gran diferencia entre la estética pop y la estética artística: mientras la performance en la música clásica está diseñada para dirigir la atención sobre la obra; la performance en la música popular dirige la atención sobre el performer. Frith complementa esta visión afirmando que más que dirigir la atención en el performer lo hace sobre la performance misma, sobre la relación entre el performer y la obra. (199-200)

³⁸ Hay canciones cargadas de simbolismo poético o psicológico, otras son simples juegos de palabras o imágenes; se encuentran también el resultado de experimentos en la composición, como cadáver exquisito o *cut up* y en no pocos casos expresiones de estados alterados de la conciencia que podrían ser incluidos en cualquiera de los casos mencionados antes.

Yo destacaría como el ejercicio de análisis de los intertextos musicales se proyecta sobre esta investigación en la medida que la figura del autor y sus intenciones son funcionales como un elemento más del análisis mas no determinantes. Si los autores de las novelas eran conscientes o no de la multiplicidad de sentidos proyectada por una referencia no me interesa. El foco está en la obra misma y las posibilidades de lectura que ofrece a un lector contemporáneo. Aquí hago extensiva a la investigación del texto literario y del intertexto musical que aparece en él, lo que Middleton denomina en el análisis musical como “la variabilidad de pertinencia”:

what is pertinent (that is in the text); and to what, for whom and in what way is it pertinent (the contexts, needs a place of the listening subject). While such an analyses depends upon a sensitivity to structural inter-relationships (rather than the over-simple, internally validating systems of classical semiology) (...) identification of the interplay of musical and cultural characteristics provides some useful insights into the values and lifestyles of the counterculture, its subjective experience and the musical forms it used to express and/or reinforce its focal concerns. (en Whitley, 2000: 27)

A diferencia de cuando se analiza una canción o su letra, un álbum o un artista, como elementos aislados, o expresiones musicales, esta investigación cuenta con la ventaja de siempre contar con un marco de referencia ofrecido por el enunciado literario en el que las referencias musicales aparecen. Ese es el contexto en el que se inscriben los intertextos y que determinan su pertinencia en el sistema de relaciones. No perder este marco de referencia es de gran importancia.

II. Huellas del rock en la novela hispanoamericana

*sin mujeres sin millones sin calidad
lo hacemos perfecto lo hacemos fantástico
sentimos envidia de los rockers de verdad*

*sin ninguna vergüenza
cause we are sudamerican rockers*

Los prisioneros
We are Sudamerican Rockers

1. Rastros de una nueva literatura

Cada vez es más difícil establecer una serie de criterios que nos permitan clasificar y analizar los diversos fenómenos que rodean el quehacer literario. Las dinámicas de producción, distribución y consumo de libros se han transformado a una gran velocidad, al igual que lo han hecho los sistemas de representación simbólicos y los conceptos de cultura, folklor, tradición, entre otros. En estas condiciones, si queremos comprender fenómenos actuales, se hace necesaria una constante revisión de nuestra historia y de la producción literaria de las últimas décadas.

Cuando hoy hablamos de una *Literatura mundial*, buscamos denominar con un concepto las obras que en los últimos años han surgido en el circuito editorial como producto de un mundo con mercados y medios globalizados, que a su vez, trascienden las antiguas fronteras locales que imponían ciertas tradiciones culturales y acotados canales de comercialización. Sin embargo, estas condiciones no fueron siempre así y para llegar a que la literatura latinoamericana trascendiera el fenómeno local fueron necesarios muchos cambios de carácter cultural, político y económico.

Hoy habitamos sistemas que se encuentran plagados de estímulos provenientes de la televisión, el internet, el cine. Nuestras vidas se encuentran definidas en muchos casos por nuestros gustos y nuestros patrones de consumo. Como afirma García Canclini:

Las luchas generacionales acerca de lo necesario y lo deseable muestran otro modo de establecer identidades y construir lo que nos distingue. Nos vamos alejando de la época en que las identidades se definían por esencias ahistóricas: ahora se configuran más bien en el consumo, dependen de lo que uno posee o es capaz de llegar a apropiarse. Las transformaciones constantes en las tecnologías de producción, en el diseño de los objetos, en la comunicación más extensiva e intensiva entre sociedades -y de lo que esto genera en la ampliación de deseos y expectativas- vuelven inestables las identidades fijadas en repertorios de bienes exclusivos de una comunidad étnica o nacional. (1995: 14-15) (en Fernández Bencosme, 2016: 37)

Por lo tanto, las manifestaciones artísticas que surgen en este contexto son reflejo de estas nuevas formas identitarias y se encuentran plagadas de todo tipo de referencias provenientes de diferentes circuitos y contextos transnacionales. No obstante, el camino transitado por las literaturas de diferentes regiones para llegar a esta literatura mundial, no es igual.

Dentro de la literatura hispanoamericana se pueden encontrar tempranos ejemplos de novelas que prefiguran algunos de los recursos que se vuelven comunes en la literatura del siglo XXI. En su momento estas obras fueron fruto de rupturas formales y temáticas que no siempre fueron aceptadas o bien acogidas. Algunas de estas novelas han sido relacionadas con fenómenos sociales y culturales propios de su época. Es el caso de las novelas de La Onda mexicana y La generación X española, que alcanzaron cierto reconocimiento y una importante difusión como

expresión del movimiento contracultural juvenil en las décadas del cincuenta y el sesenta, la primera y del movimiento *Grunge* de los ochenta y noventa, la segunda.

Si bien las novelas y los autores de este corpus no son muy conocidos por fuera de los circuitos académicos, dentro de estos han sido ampliamente estudiados. Su obra ha sido abordada como expresión postmoderna, como literatura juvenil, urbana o pop; pero más allá de la denominación, en la actualidad, estos textos son reconocidos como precursores de una nueva forma de hacer literatura en la segunda mitad del siglo XX.

2. A la sombra del *Boom*

Es casi imposible hablar de la literatura contemporánea en lengua española sin hacer referencia al *Boom* latinoamericano. En los noventa, por ejemplo, surgen dos grupos de escritores con intereses opuestos en los dos extremos del continente, y, sin embargo, de una u otra forma, ambos tomaron este fenómeno como referente. Por un lado, está el grupo McOndo propuesto en el Cono Sur por Alberto Fuguet y Sergio Gómez en el prólogo a su colección de cuentos homónimo³⁹, en el que incluían relatos cortos de escritores latinoamericanos nacidos entre 1959 y 1962. La introducción a este libro es leída por muchos como un manifiesto generacional en el que se afirma la diversidad de la producción literaria de nuestro continente y se exaltan la cultura popular, la hibridez y el mestizaje en oposición a las tendencias folclorizantes y macondianas.

Los más ortodoxos creen que lo latinoamericano es lo indígena, lo folklórico, lo izquierdista. Nuestros creadores culturales serían gente que usa poncho y ojotas. Mercedes Sosa sería latinoamericana, pero Pimpinela, no. ¿Y lo bastardo, lo híbrido? Para nosotros, el Chapulín Colorado, Ricky Martin, Selena, Julio Iglesias y las telenovelas (o culebrones) son tan latinoamericanas como el candombe o el vallenato. Hispanoamérica está llena de material exótico para seguir bailando al son de ‘El cóndor pasa’ o ‘Ellas bailan solas’ de Sting. Temerle a la cultura bastarda es negar nuestro propio mestizaje. Latinoamérica es el teatro Colón de Buenos Aires y Machupichu, Siempre en Domingo y Magneto, Soda Stereo y Verónica Castro, Lucho Gatica, Gardel y Cantinflas, el Festival de Viña y el Festival de Cine de La Habana, es Puig y Cortázar, Onetti y Corín Tellado, la revista Vuelta y los tabloides sensacionalistas. (Fuguet y Gómez: 15)

También en el 96 surge La Generación del Crack, un grupo de escritores mexicanos que reclaman la posibilidad de afiliar su literatura en un universo literario y estético cosmopolita, sin la necesidad de oponerse a los lineamientos del Boom⁴⁰, por el contrario, abrazándolo, pero solo como parte de un panorama mucho más amplio -que no pierde de vista la literatura europea-. El objetivo no es romper con el canon latinoamericano, sino superar lo regional y

³⁹ Alberto Fuguet & Sergio Gómez (1996), McOndo. Barcelona: Ed. Grijalbo-Mondadori.

⁴⁰ Volpi afirma que “(c)on el paso del tiempo ya no nos parece tan claro que esta voluntad de ruptura siga existiendo en nuestro caso. La prensa en muchos lugares, incluso en Alemania de una manera particular, ha hecho hincapié en que se trata de un grupo que quiere romper con el realismo mágico. Esto tampoco es cierto. No hay una intención de ruptura con el realismo mágico entendido como tal porque autores como García Márquez y otros del boom son nuestros clásicos vivos.” (en Müller, 2004: 46)

latinoamericano como determinantes temáticos y estéticos. En oposición al McOndo y su fascinación con la cultura pop los autores del Crack desarrollan obras más complejas, con pretensiones vanguardistas y elitistas.

Aún hoy, en la academia y la prensa europea, los nombres y títulos asociados al *Boom* siguen ocupando una buena parte del interés sobre las letras hispanoamericanas. Es un hecho que este fenómeno de mercado que se dio entre 1964 y 1972 proyecta una larga sombra sobre la literatura en lengua española. Pero esta sombra no es necesariamente negativa. Su impacto no debe ser menospreciado o minimizado. No se debe negar que gracias al *Boom* y a sus autores el mercado editorial hispanoamericano vivió algunos lustros dorados. Los suplementos literarios en los principales diarios del continente, así como las revistas, se volvieron campo prolífico para nuevos autores. Las editoriales encontraron mercado y, por lo tanto, presupuesto para crear nuevas colecciones de autores de la región y concursos literarios en los que muchos autores hoy reconocidos, tuvieron su primera oportunidad. Eso sin mencionar los autores que se dieron a conocer gracias a algún comentario, crítica o reseña de un miembro del *Boom*.

Par entender el fenómeno del *Boom* y las letras hispanoamericanas en la segunda mitad del pasado siglo, me resulta imprescindible el texto *Más allá del Boom: literatura y mercado* (1981)⁴¹, un texto que, si bien hoy puede parecer desactualizado por su fecha de publicación, se encuentra entre las reflexiones más completas y profundas que se han hecho sobre el fenómeno *Boom* y el contexto en el que acaeció. Aislar el fenómeno de mercado de su marco histórico permite la injusta satanización del *Boom* y sus autores y la patética victimización de los escritores que al margen de las tendencias de mercado se atrevieron a desarrollar obras experimentales y originales. El hecho es que los cánones académicos y comerciales siempre han sido reducidos respecto a la amplia producción literaria, y que en los márgenes siempre se han desarrollado ideas, ideales y obras alternativas a tales cánones.

En el caso que nos compete, tenemos que en contravía de lo que algunos consideraban el canon o, si se quiere, el “Zeitgeist”⁴² de las letras hispanoamericanas de la segunda mitad del Siglo XX, surgieron algunos autores que no fundaron su obra sobre los cimientos de la tradición de su propia nación; cuyos textos encuentran sus raíces más en el presente que en el pasado; cuyos personajes se identifican más con las modas que llegaban a Latinoamérica, a través de los medios de comunicación y los fenómenos populares de masas, que con las costumbres de sus pueblos; y que buscaron su tradición en narraciones y personajes que hablaban otras lenguas y otros lenguajes.

⁴¹ Este libro es el fruto de una serie de conferencias realizadas en 1979 en un coloquio convocado por el Latin American Program del Woodrow Wilson International Center for Scholars (Smithsonian Institution, Washington), con el objetivo de realizar un “balance crítico” interdisciplinario sobre el desarrollo y la difusión alcanzada por la narrativa latinoamericana a partir de 1950. La publicación, editada por Ángel Rama cuenta con aportes de David Viñas, Jean Franco, Tulio Halperín Donghi, Saúl Sosnowski y Antonio Skármeta, entre otros.

⁴² Hay que recordar que esos cánones y espíritus de época son fruto de una construcción intelectual. El modelo macondiano del realismo mágico que muchos identifican como impronta del *Boom* no aplica ni siquiera para toda la obra de Gabriel García Márquez y en la obra de autores como Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes y Julio Cortázar, es posible encontrar una diversidad que no se ajusta a lineamientos inmóviles y por lo tanto estériles, de cánones estético fijos. Sin ir muy lejos, relatos como los incluidos en *Los jefes* (1959) y la novela *La ciudad y los perros* (1963) de Vargas Llosa se encuentran como antecedentes directos y reconocidos de la literatura urbana dentro de la cual se ubican los autores estudiados en esta investigación.

Estos autores -sin programas, sin filiaciones, en el transcurso de tres décadas, bajo circunstancias y contextos diferentes- se atrevieron a ir contra la corriente, escribieron algunos textos que buscaban romper con la tradición en la que se enmarcaban las literaturas locales de su época, y se alinearon en un fenómeno proveniente de otra tradición y campo cultural. Desde principios del siglo XX una de las principales búsquedas del escritor y del intelectual latinoamericano había sido la de definir una identidad, local o regional, que permitiera, a su vez, alcanzar una dimensión de universalidad, como la alcanzada por las literaturas rusa y francesa en el siglo XIX. La decisión de muchos jóvenes de buscar su identidad más allá de la historia y las fronteras de su propio pueblo, generó un rechazo considerable entre los intelectuales y los militantes de diferentes formas de nacionalismo y autoctonismo regional y cultural.

Influenciados por el rock y las ideas y prácticas que este proponía, algunos jóvenes escribieron novelas que al igual que las canciones rock tenían como eje las experiencias y gustos de los jóvenes contemporáneos y que en muchos de los casos estaban dirigidas a un lector joven, a un narratario que comprende las múltiples referencias de la cultura juvenil, del cine de los años cincuenta y sesenta y del jazz y el rock & roll norteamericano, británico y local.

Por diferentes razones pocos de estos textos alcanzaron una difusión considerable y por lo tanto pocos llegaron a tener un impacto real. Entre estas razones se encuentran la censura ejercida por algunas dictaduras y por gobiernos de extrema derecha, que vieron en estas historias juveniles una influencia negativa que pervertía los valores tradicionales; el juicio de los movimientos de izquierda que veían en el rock & roll un arma del imperio para alienar a los jóvenes latinoamericanos; la explosión del *Boom* a finales de los sesenta que, como se señaló antes, determinó una línea editorial en el mundo hispanoamericano; y finalmente, hay que decir que en muchos casos, al ser escritas por adolescentes, muchos de estos relatos no tenían una calidad que les permitiera alcanzar o sobrevivir al mercado editorial.

Cuando se leen estas novelas, o se estudia la crítica periodística que cada una de ellas recibió, se hace evidente que la dicotomía cultura letrada/cultura popular estuvo vigente en el mundo hispanoamericano hasta hace pocos años -y yo afirmaré que, siendo un poco más flexible, existe aún hoy-. Por no ir muy lejos, basta con leer las críticas recibidas por obras y autores de la Generación X o del McOndo a mediados de la década del noventa. Son comunes los comentarios que trivializan estas obras, que las desvirtúan por su contenido ligero, por la falta de lazos con las tradiciones nacionales, por su carácter juvenil y por el uso discrecional de la lengua.

Por otro lado, el hecho de que desde hace unas décadas, una porción importante del mercado editorial esté monopolizado por unas pocas casas editoriales europeas y norteamericanas somete a nuestra literatura a un filtro que desconoce, en ocasiones, la realidad urbana de Latinoamérica y que sigue estando determinado por un imaginario de y sobre lo latino que proviene de otros tiempos. En este sentido resulta bastante elocuente la anécdota con la que Fuguet y Gómez inician el prólogo de McOndo, en la que recuerdan cómo un profesor de literatura de una universidad norteamericana que editaba una colección de relato breve latinoamericano, rechaza algunos relatos con el argumento de no contener elementos tradicionales propios del realismo mágico y haber podido ser escritos en cualquier ciudad del mundo. (Fuguet y Gómez, 1996: 9-11)

Dentro de muchos de los trabajos que estudian las obras de los autores que aquí abordamos, se ha hecho énfasis en que la ruptura de sus obras radica en el uso de recursos provenientes de la cultura popular o cultura de masas; sin embargo, esta es una afirmación difícil de sostener. Como recuerda Jean Franco,

(l)a cultura de masas, especialmente el cine y los cuentos policíacos habían ejercido anteriormente una fascinación sobre Borges (...) García Márquez, Roa Bastos, Vargas Llosa, Cabrera Infante y Fuentes escribieron guiones cinematográficos y además es evidente el impacto de la cultura de masas en su narrativa. La novela de Fuentes Cambio de piel está dedicada a Shirley McLaine e ilustrada con fotografías de estrellas del cine; las novelas de Manuel Puig emplean el lenguaje de la literatura popular y las imágenes del cine⁴³; Cabrera Infante y Luis Rafael Sánchez se apoderan de las canciones populares⁴⁴, Vargas Llosa de la radionovela⁴⁵ y Cortázar de la tira cómica⁴⁶. (En Rama, 1981: 122-123)

La verdadera novedad en estas novelas, según Franco, sería la renuncia a establecer jerarquías entre la cultura letrada y la cultura popular; así como la negativa a asumir un rol de autor-tutor que escribe para las masas para educarla y guiarla. En la novela alegórica de los cincuenta y sesenta “se situó al individuo como inventor o fundador al margen de la sociedad e incluso totalmente por fuera de ella”⁴⁷ (116), mientras que autores como Puig -y yo incluiría algunos de los autores que componen el presente corpus- se apropian de los recursos de la cultura de masas a través de discursos estratégicos para focalizar los deseos, de tal forma que las categorías tradicionales de lo letrado y lo popular se disuelven, decretando en el camino “la muerte del autor y por lo tanto de la figura generadora de la novelística de los años sesenta”. (129)

Es en este proceso -llamémoslo- desacralizador, donde el rock se convierte en un recurso óptimo para algunos autores que buscan plasmar tanto la realidad política de su tiempo, como la vida de los jóvenes contemporáneos en las urbes de la segunda mitad del Siglo XX. El rock es el producto paradigmático de la cultura popular de masas, de origen mestizo, nacido en el corazón del imperio, propone dinámicas que cuestionan el concepto mismo de autoría; lleno de contradicciones, se atreve a discutir las ideas de autoridad, tradición y folclor; y a través de las mecánicas del mercado ofrece a millones de chicos alrededor del planeta la posibilidad de elegir su identidad y de romper con el pasado representado por la figura del padre. Cuando se piensa dos veces, lo que resulta increíble es que el rock no esté más presente en nuestras narrativas a pesar de que viene de otro contexto cultural.

Esta marca etaria y antiautoritaria que el rock ha logrado sostener hasta la actualidad determinó de alguna forma el carácter generacional que se le ha dado a los libros que cuentan con el protagonismo del rock. Gracias a esto, los fenómenos editoriales en México y España que acá

⁴³ En Puig también se encuentran huellas de los boleros, las radionovelas y la novela rosa que se vendía en los quioscos de periódicos.

⁴⁴ La música del Caribe se cruza en sus textos también con un lenguaje audiovisual proveniente del cine norteamericano.

⁴⁵ Se refiere al rol que desempeña la radionovela en *La tía Julia y el escribidor*, donde Llosa confronta precisamente a un aprendiz de escritor con “el Balzac de la radionovela”, evidenciando precisamente los conflictos entre el campo artístico y la cultura popular a los que se enfrentaban los autores de mitad de siglo en el nuevo panorama cultural.

⁴⁶ En referencia a *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, novela gráfica del autor argentino.

⁴⁷ Franco se refiere a la propuesta de Frederic Jameson que define a la modernidad por las vanguardias en oposición a la repetición y el estereotipo de la cultura de masas, como un intento por “producir algo que resista y rompa el peso de la repetición” como expresión de la uniformidad que propone la sociedad mercantil. (Franco en Rama, 1981: 123)

contemplo, fueron rápidamente agrupados por la crítica en la forma de movimientos literarios juveniles, omitiendo en muchos casos las obvias diferencias entre los autores -como ocurre siempre en estos casos- y predeterminando las lecturas posteriores.

3. El caso de La Onda⁴⁸ mexicana

3.1. “La onda que nunca existió”⁴⁹

La onda es el nombre con el que se conoce un supuesto movimiento literario comprendido por un grupo de jóvenes escritores mexicanos que publicaron en la década del sesenta. Saúl Sosnowski describe de la siguiente manera el contexto en el que estos autores escribieron:

La inevitable cercanía de los Estados Unidos; la implantación de modos, modas y medios de comunicación; la infiltración cultural -correlato y extensión de otra penetración mucho menos sutil- sumada al sustrato histórico mexicano (...); el alejamiento de la literatura europea arraigada en los círculos literarios, han dado como resultado algunos productos híbridos que se han constituido en modalidades peculiares de la narrativa mexicana. Cabe hablar, específicamente, de lo que se ha dado en llamar “La onda”. (en Rama, 1981: 205-206)

La realidad, como repiten hasta el cansancio algunos estudiosos, testigos y protagonistas de los circuitos editoriales e intelectuales de este periodo, es que nunca hubo un movimiento literario. No hubo manifiestos, algunos de los escritores agrupados bajo este epíteto ni siquiera se conocían y la gran mayoría de ellos rechazaban la idea de escribir predeterminados por sistemas programáticos y de ser identificados con un título común. Sin embargo sólo se necesitó un artículo, *Onda y Escritura en México: Jóvenes de 20 a 33* para crear el mito de La onda y marcar, para bien y para mal, a los escritores allí mencionados y a sus obras. Escrito por Margo Glantz, el artículo proponía una serie de lugares comunes en los círculos intelectuales de México sobre las obras de algunos de los autores jóvenes que se dieron a conocer en los sesentas. Leído hoy, a la luz de lo acontecido desde entonces, el texto revela una lectura superficial y prejuiciosa de las obras allí mencionadas y juicios tendenciosos basados en aspectos ajenos a la literatura. Al respecto José Agustín (2004) escribió en el artículo que da nombre a este aparte:

⁴⁸ Esta expresión tiene diferentes significados y acepciones en México. Para José Agustín “La palabra "onda" implica movimiento y comunicación, algo intangible que no percibimos hasta que nos volvemos el receptor adecuado para sintonizar distantes frecuencias que, invisibles, inciden en la realidad. En México se empezó a emplear coloquialmente a principios de los años 1960 y desde un principio resultó un verdadero complejo de significados. Podía ser un plan, un proyecto, una posibilidad ("vamos a agarrar esta onda"), una fiesta o reunión ("la onda va a ser en casa de Alejandro el Peyotero"), una aventura o situación ("me metí en una onda muy gruesa") o el espíritu de los tiempos ("la onda presente es la del personal docente"), pero también lo que está ocurriendo ("qué onda?"), una manera de ver el mundo o el arte ("la onda de Marcel Duchamp"), algo correcto y oportuno ("muy buena onda") o desafortunado ("pésima onda"), una condición mental ("se le fue la onda") o matices de las cosas ("esta es una onda dentro de la misma onda"). Sin embargo, sobre todo, sugería algo decisivo y trascendente. En ese sentido la onda era un espíritu específico, contracultura.” (Agustín, 2004: 13)

⁴⁹ Este es el título que José Agustín dio a un artículo de la Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Año 30, No. 59 (2004), pp. 9-17.

En 1970, efectivamente vino el certificado de defunción a través de Margo Glantz, quien primero se montó en un proyecto meramente antológico de Xorge del Campo titulado *Narrativa joven de México (Siglo XXI, 1969)* y después lo convirtió en *Onda y escritura en México (Siglo XXI, 1970)*, en la que amplió notablemente el número de los antologados. En el prólogo presentó su división de la literatura mexicana en "La Onda" y "La Escritura". Esta última era la buena, la artística, universal e intemporal. La Onda era personajes juveniles, sexo, drogas y rocanrol, un fenómeno intrascendente, superficial y transitorio. En unas cuantas páginas despachaba el asunto e incluso planteó que si había algo bueno en los libros era a pesar de nosotros mismos. Pero ella alucinó esa onda. Fue un juicio prematuro, basado en una apreciación personal que no se tomó la molestia de leer bien los libros y de estudiar seriamente un fenómeno importante. Esta relevancia la admitió ella implícitamente al darle rango de una de las dos caras de la literatura mexicana, pero no la investigó y por tanto no la presentó debidamente.

A los aludidos, esta visión nos pareció errónea, esquemática, reductivista, y, más grave aún, descalificadora, así es que casi todos protestamos. En especial nos quejábamos de la denominación "literatura de la onda"(...) (12)

La interpretación de Glantz caló profundamente en el ámbito académico y desde entonces, contadas algunas excepciones, se hace necesario hablar de La onda cada vez que se aborda la literatura mexicana en la década de los sesenta o la obra de algunos de los autores allí mencionados, así sea, como en este caso, para aclarar el origen del término y las condiciones en las que surgió. Estas precisiones resultan pertinentes para nuestro trabajo ya que las circunstancias que llevaron a la denominación de La onda, como tal, y la connotación negativa que suponía este nombre, son importantes para comprender el lugar que estos textos ocuparon en su momento y el lugar que ocupan hoy en la tradición literaria de México y Latinoamérica.

Los autores que componen La onda varían según el estudio, Glantz propone a José Agustín, Gustavo Sainz, Orlando Ortiz, Parménides García Saldaña, Roberto Páramo, Manuel Farill, Margarita Dalton, entre otros⁵⁰. Sin embargo los tres nombres en los que coinciden los diferentes estudios y que son considerados por muchos como el núcleo de esa onda que no existió son Agustín, Sainz y García Saldaña. Los dos primeros han sido ampliamente estudiados entre otras cosas por el impacto de sus novelas entre 1964 y 1966 y por contar con una interesante carrera literaria -a pesar de haber cargado siempre con el mote de onderos y ser más reconocidos por los textos escritos en su juventud que por sus obras de madurez-. El caso de García Saldaña es diferente. Este escribió poco, murió joven -en 1982- y no logró un reconocimiento consensuado en los circuitos literarios. Pero su obra, en particular los relatos incluidos en *El rey criollo* (1970) y su novela *Pasto verde* (1968), fueron recibidos por la juventud ondera mexicana como textos de culto.

Los malos entendidos entorno a la denominación de La onda aplicada a estos jóvenes escritores sería una simple anécdota académica, de no ser por las implicaciones que este nombre tenía en la cultura y la política mexicanas. La onda, no era un término inocuo. Para inicios de la década

⁵⁰ En el otro extremo, según Glantz, se encontrarían los escritores jóvenes de La escritura, entre los que cuenta a Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco, Salvador Elizondo y Sergio Pitol, por mencionar los más conocidos, quienes según sus criterios, a pesar de la juventud, tenían un verdadero interés por La escritura. Una escritura sacralizada, que incluso es comparada por Glantz con un templo y que supone un verdadero interés por la creación verbal, mientras, que La onda se conforma con una crítica social empañada por la inmadurez en el ejercicio literario. (Glantz. 2006)

del setenta este término ya era relacionado con los movimientos juveniles, estudiantiles y contraculturales que se desarrollaron en México a lo largo de los sesenta. De hecho, tras La masacre de Tlatelolco en 1968 y el Festival de Avándaro en 1971, la juventud ondera fue objetivo de la propaganda negra del estado y la prensa y haría de La onda y el rock fenómenos sociales y culturales proscritos.

3.2. Jóvenes, rock y onda

En la bibliografía disponible sobre La onda y sobre el rock en México es común el énfasis en los conflictos que la constitución del joven como sujeto social supuso para la sociedad mexicana. Saúl Sosnowski lo describe con acierto al hablar de las condiciones del surgimiento de La onda:

Los jóvenes irrumpían en las calles y en las páginas literarias. La irreverencia ante el *Establishment*, ante los centros del poder oficializado y esclerosado, ante las falsas tenencias de valores caducos, eran blanco del gesto “irrespetuoso” matizado con humor punzante y sagaz. La presencia de los jóvenes en un periodo de transformación personal (...) fue inscrita en un panorama más amplio que llevaba desde la afirmación del yo al cuestionamiento de los otros. Entre ellos aumentaba la distancia. La mera presencia de los jóvenes que arrojaban sus modales contra el decoro urbano, que invadían los recintos sagrados de ciertos reductos de la sociedad, constituían un desafío y un llamado de atención sobre sectores marginados (...) Frente a la medida que en todo se imponía se promulgaba el exceso como rebelión (...) (en Rama, 1981: 206)

Para la época pocas personas por fuera del mundo académico asimilaron las nuevas dinámicas sociales y culturales asociadas a la juventud como parte de un fenómeno más amplio que, en resumen, incluía la industrialización, el desplazamiento de las zonas rurales a la ciudad, el aumento de estudiantes universitarios de clase media con capacidad adquisitiva así como el aumento de obreros jóvenes, urbanos, con dinero para consumo “ocioso”, el acceso a nuevas tecnologías y a nuevos estímulos culturales, entre otras. Para la mayoría, incluidos los medios de comunicación, la nueva configuración que caracterizaba la vida de los jóvenes en una ciudad como México Distrito Federal, se encontraban determinadas por su exposición a influencias perniciosas del extranjero que minaban los valores tradicionales del pueblo mexicano (Zolov en Pacini, Hernández y Zolov, 2004: 31).

Fue cuestión de unos pocos incidentes a finales de la década del cincuenta para que se empezara hablar del “problema de la juventud mexicana”. El detonante fue una serie de peleas entre jóvenes -los medios hablarían de pandillas-, que tuvieron lugar en cines que pasaban algunas de las películas icónicas que ayudaron a construir el mito del joven -*Rebelde sin causa* (Ray, 1955) y *Semilla de Maldad* (Brooks, 1955) son las películas paradigmáticas- (Arana, 2002: 17-30). Pero los sectores más conservadores ya habían alertado a sectores políticos y religiosos sobre la fragilidad del joven mexicano ante la perniciosa influencia del rock & roll. Un ejemplo de esto es la campaña nacionalista de desprestigio que sufrieron Elvis y el rock & roll en los medios mexicanos a finales de la década del cincuenta y principios de los sesenta. (41-57)

En un principio el rock & roll de la primera ola, tuvo una rápida y buena acogida en México. De hecho, muchos músicos mexicanos reconocidos produjeron y sacaron al mercado canciones

y discos que incluyeron el nuevo ritmo⁵¹. Incluso la industria del cine mexicano realizó algunas películas que querían aprovechar el éxito de este género⁵². Sin embargo, la imagen del rock empezó a sufrir tras los incidentes mencionados. Las películas cuya proyección repercutieron en actos violentos estaban ligadas a su sonido y las nuevas modas juveniles. Al final, los jóvenes y las prácticas asociadas a sus nuevas formas de expresión, desde el jean y las camisetas, hasta el rock, el baile y el cine, fueron señalados como signos de degeneración y perversión de la nueva juventud; una consecuencia del olvido de las tradiciones nacionales.

El rock no desapareció, pero, gracias a la presión de la iglesia católica y el gobierno del PRI⁵³, sufrió censura en algunos medios, fue duramente atacado en la prensa escrita -incluso a través de falsos rumores- y perdió espacios en la radio y la televisión (97-102). Como era de esperarse la prohibición y “satanización” convirtió al rock & roll y sus prácticas en algo más atractivo para los jóvenes y en una herramienta para diferenciarse de la generación y la cultura de sus padres -reflejo de un proceso de dimensiones globales-. En la segunda mitad de los sesenta esta dinámica se fortaleció como consecuencia de las nuevas tendencias estéticas y culturales asociadas a los movimientos contraculturales hippies y al rock. Finalmente, después de la masacre de Tlatelolco en el 68⁵⁴, las fuerzas conservadoras ejercieron represión contra prácticas relacionadas con las contraculturas, con la excusa de ser las culpables de las revueltas juveniles (249).

Las novelas de “La onda que no existió” se publicaron en este contexto. Las esferas más conservadoras tildaron a estas novelas de expresiones de una juventud degenerada por la influencia norteamericana. Los círculos de izquierda las rechazaron por considerarlas burguesas y alienantes. En los circuitos intelectuales se cuestionó su valor literario y se menospreció su aporte a la tradición de las letras mexicanas. Al igual que con el rock, toda esta propaganda negra, todo este rechazo, tuvo como reflejo que las ventas de algunas de las novelas aumentaran y fueran reconocidas por los jóvenes clasemedios como íconos de su generación. Hay que recordar que entre 1964 y 1968 hubo un pequeño boom de literatura juvenil en México. Varias editoriales, entre ellas *Diógenes* y *Joaquín Mortiz* publicaron colecciones juveniles que contaron en un inicio con el favor de un sector de la crítica y diferentes sectores del mercado estuvieron atentos a la constitución de un nuevo modelo de consumidor.

⁵¹ Entre los artistas que incursionaron tempranamente en el rock and roll en México se cuenta a La orquesta de Pablo Bertrán Ruíz (1956); Luis Márquez, Chucho Hernández, Cuco Valtierra, Lupe López, todos intérpretes de música del Caribe; uno de los casos más conocidos es el de Gloria Ríos, actriz, bailarina y vedette que es conocida por haber grabado las primeras canciones de rock & roll en México en 1956; y entre la escena amateur se pueden mencionar a Lalo González “Piporro” con su “rock and roll ranchero” (1957); Gloria Ríos y Jorge Santillán con *Rythm and Blues* del club *Savory* (1959); etc. (Arana, 2002: 103-116)

⁵² El caso más conocido es el de la película *La juventud desenfrenada* (1956) de José Días Morales, primera película mexicana en que se cantó y se bailó rock and roll. (Arana: 37)

⁵³ No es este el espacio para profundizar en el asunto, pero como mínimo hay que mencionar el ambiguo rol desempeñado por el PRI (Partido Revolucionario Institucional). Si bien este partido que dominaba la política y ostentaba el poder desde la revolución, se presentaba como la alternativa liberal al conservador PAN (Partido de Acción Nacional) -que se declaraba laico, tomista y cercano a la democracia cristiana-, la realidad de facto, era la de un gobierno corrupto dispuesto a tranzar con todos los actores de la realidad nacional con tal de mantenerse en el poder (lo que logró hasta el año 2000). En los sesentas, después de un periodo de estabilidad y crecimiento, el gobierno se reveló represivo y violento ante los cambios sociales que en su lectura minaba sus estructuras de poder. Entre las víctimas de esta reacción se encuentran los movimientos juveniles y el rock.

⁵⁴ El gobierno mexicano sostuvo durante años que no hubo ninguna masacre y señaló a quienes sostenían esta versión de organizar un complot contra el estado.

Aunque celebradas en algunos círculos, como expresión de una nueva literatura, los hechos políticos, en especial lo ocurrido en Tlatelolco, llevaron a que los medios y las editoriales que recibían el favor del estado les dieran la espalda a los nuevos autores, en especial a los que más visibilidad habían adquirido en los años anteriores al 68. Esto, sumado a las campañas de desinformación y a las opiniones emitidas por algunos intelectuales, llevó a que muchas de las novelas juveniles o escritas por jóvenes en los sesentas fueran etiquetadas bajo los mismos rótulos, ignorando sus particularidades. En este complicado marco socio-político ser tildado de ondero en ciertos círculos suponía un estigma difícil de llevar, en particular en un país en el que gran parte del capital de la industria cultural provenía de agencias oficiales. (Zolov en Pacini, Hernández y Zolov, 2004: 41)

Si bien Agustín, Sainz y García escribieron otros textos y lograron hacer carrera como escritores, nunca pudieron desligar sus obras de los mitos que rodearon el supuesto movimiento de La onda y ninguna de sus obras posteriores alcanzaron para el público la relevancia de sus primeros textos, aun cuando sus carreras, al menos en el caso de los dos primeros, demostraron una destacada calidad.⁵⁵

3.3. El rock en La onda

Entre las presunciones comunes difundidas por los críticos de La onda, es común encontrar pasajes que afirman como un hecho incontrovertible que el rock desempeña un rol fundamental en toda la literatura de este grupo de escritores. Un rápido repaso de algunos textos que abordan el tema puede darnos una idea de lo arraigada que se encuentra esta idea en el imaginario académico:

“La Onda desde sus comienzos se asocia con el “rock & roll”, esa música de jóvenes alegre y esencialmente rebelde, que se opone a los modelos anquilosados existentes (...) Desde sus inicios, el rock fue una onda de liberación, y en la literatura, el rock está estrechamente vinculado con la Onda.”

[...]Y es verdad que sólo el rock es intrínseco a “la onda” -éste es el único punto en el que de veras coinciden los “chavos onderos” según José Agustín, uno de los “onderos” más entusiastas y brillantes” (Paley Francescato, 1978: 296)

O como dice Margo Glantz (2006), en *Onda y Escritura*:

Con Sainz y Agustín el joven de la ciudad y de clase media cobra carta de ciudadanía en la literatura mexicana, al trasladar el lenguaje desenfadado de otros jóvenes del mundo a la jerga citadina, alburera, del adolescente; al imprimirle un ritmo de música pop al idioma (...)

[...] Los jóvenes iniciados en la Onda utilizan el albur que el lumpen les proporciona y lo alían con la cadencia del rock para formar parte de esa nueva clase humana, citadina y pequeñoburguesa que manufactura al narvartensis típico, de las páginas de Agustín, Sainz o García Saldaña. (14)

⁵⁵ En su artículo “La onda que nunca existió” José Agustín (2004) expone lo que representó para él y para otros autores de este periodo haber sido designados como escritores de La onda.

También son comunes los testimonios de testigos de este fenómeno. Al respecto Elena Poniatowska dice:

¿Qué significa ser de la Onda? Ser muy chavo. Hablar un cierto lenguaje. Utilizar un cierto tipo de ropa. Compartir una sensación horrible de alienación y de aislamiento en esta sociedad. Hermanarse a través de las bandas, el rock, los hoyos fonquis. Leer las revistas del rock: Conecte, Simón Simonazo, Rockola (Poniatowska 1985: 196). (en Caro, 2007: 53)

Más adelante la reconocida escritora mexicana habla de La onda como un

[...] fenómeno social que se da en nuestro país entre los años 1966 y 1972, y se funda en el rock y, a imitación de los gringos, en las drogas sicodélicas, la marihuana, la pura vida ondera en contra de la vida complaciente, los maestros del viaje y la contemplación (Poniatowska 1985: 197). (en Caro, 2007: 54)

Resulta igual de interesante la apreciación que Carlos Fuentes pone en boca del protagonista de la novela de 1994 *Diana o la cazadora solitaria*:

Los nuevos escritores de La Onda, José Agustín, Parménides García Saldaña, Gustavo Sainz, [...] eran quince años menores que yo y merecían coronas ya marchitas sobre cabezas más viejas, como la mía. Libérrimos, desenfadados, humoristas, enemigos a muerte de la solemnidad, escribiendo al ritmo de rock se transformaron en protagonistas de una fiesta, que le dijo a un gobierno autoritario y asesino, responsable de la masacre del 2 de octubre de 1968: ‘Ustedes duran seis años. Nosotros duramos toda la vida. Su saturnalia es sangrienta y opresiva. La nuestra es sensual y liberadora. (Fuentes, Carlos. *Diana o la cazadora solitaria*. 1994; 19) (en Müller, 2004: 47)

Igualmente, es una idea común por fuera del mundo académico. Tras el artículo escrito por Glantz en el 71, rápidamente se empezó a hablar de La onda como si fuera un movimiento homogéneo con un programa estético y político. El término cobró vida por fuera de los círculos académicos y La onda literaria pasó a hacer parte de la historia cultural mexicana, con todos los malos entendidos que supone la arbitrariedad con la que la que fueron agrupados estos autores y sus obras. Para la muestra presentamos un fragmento de un artículo de una revista de divulgación que celebra la relación del rock y la literatura en el 2014:

Desde otro ángulo, son numerosos los libros que se escriben sobre rock [...] es obligatorio mencionar que, a mediados de los años sesenta, surgió un grupo de escritores que crearon la versión mexicana de la literatura beat, bautizados por Margo Glantz como “la literatura de la onda”. José Agustín (1944), Gustavo Sainz (1940) y Parménides García Saldaña (1944-1982), formaron el núcleo de escritores de la onda. La literatura generada por estos autores supuso una ruptura con la manera de escribir que se había tenido hasta entonces en México. Fundamentalmente, incorporaron otro vocabulario y una temática que estaba impregnada por las inquietudes de la juventud “en la onda”: marginación, inconformismo, sexo, drogas y rocanrol.

El resultado es una serie de libros que hoy en día podemos considerar ya clásicos recientes de la literatura mexicana: *La tumba* (1964), *De perfil* (1966) y *Se está haciendo tarde* (1973) de

José Agustín; Gazapo (1965), Obsesivos días circulares (1969) y La princesa del Palacio de Hierro (1974) de Gustavo Sainz; Pasto verde (1968), El rey criollo (1970) y En la ruta de la onda (1972) de García Saldaña; y Chin chin el teporocho (1971) de Armando Ramírez. Son novelas y relatos de jóvenes para jóvenes donde el viaje es urbano; el desencanto y la inquietud por ser libres, total; y en ellos la contracultura, la literatura y el rock están siempre presentes (...) (Coronado, 2014)

De igual forma, la idea de que el rock es fundamental en la literatura de La onda ha sido reforzada por otras circunstancias. Primero, el mito que en un principio encasilló a los autores asociados a este fenómeno como escritores de literatura menor y como miembros de un movimiento inmoral y pernicioso para la juventud, con el tiempo se convertiría en un mito de resistencia y contracultura que ha convertido a autores como Agustín y Sainz en autores de culto en algunos círculos. Segundo, las carreras que los mismos autores, especialmente Agustín y García, realizaron en los años que siguieron al relativo éxito de sus novelas, ponían al rock como protagonista de sus vidas y sus obras. Desde finales de los sesenta, estos dos autores colaboraron con diferentes diarios y revistas, escribieron artículos sobre rock & roll, e hicieron crítica y análisis sobre asuntos relacionados con este género musical⁵⁶. A estos se suman el ensayo de García *En la ruta de la Onda* (1972) y los diversos ensayos y libros que Agustín ha publicado sobre rock a lo largo de su vida⁵⁷; sin mencionar otros textos literarios con una fuerte presencia del rock. Y tercero, una serie de trabajos académicos de corte sociológico o biográfico han desfigurado los límites entre obra y autor al referirse a la presencia del rock en las obras de este grupo de escritores. Este tipo de estudios utilizan como punto de referencia para analizar las obras de La onda los gustos de los autores y la relación que algunos de ellos tuvieron con personajes del mundo roquero y pop mexicano⁵⁸.

Esta idea no es errónea en sí misma, dado que la historia del rock está estrechamente ligada a los fenómenos juveniles y contraculturales de la década del sesenta en México como en gran parte del mundo. Esta generalización, no obstante, se presta para interpretaciones erróneas del corpus literario de algunos autores. En algunos casos la intervención del rock se da por sentada solo porque se escribe sobre jóvenes ciudadanos y en otros casos se menosprecian las implicaciones del uso frecuente de referencias roqueras en el ejercicio narrativo.

⁵⁶ Agustín colaboró con publicaciones como *S.Nob* y *Zona Rosa*, mientras que García participó en revistas como *POP* y *Piedra rodante* (versión mexicana y no autorizada de la *Rolling Stones*) y en periódicos como el *Excélsior*. (Aguirre, 2016:108-109)

⁵⁷ Entre los ensayos de Agustín que abordan el tema del rock están: *La nueva música clásica* (1969); *La contracultura en México: la historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas* (1996); *El hotel de los corazones solitarios* (1999); *Los grandes discos de rock: 1951–1975* (2001); *La ventana indiscreta: rock, cine y literatura* (2004); *La casa del sol naciente (de rock y otras rolas)* (2006).

⁵⁸ Uno de los mejores ejemplos es el de González Gimbernat en su disertación *New Cultural Identities Through Literature and Rock Music In Latin America (Mexico, Colombia, Argentina, Brazil)*.

4. La excepcionalidad de Andrés Caicedo y Marcelo Cohen

Los casos de Caicedo y Cohen, ofrecen diferentes particularidades. Como ya se ha dicho ambos son los primeros en escribir novelas con el protagonismo del rock en sus respectivos contextos. Sin embargo el perfil de los autores y los fenómenos locales en los que se inscriben sus obras difieren considerablemente.

4.1. Andrés Caicedo

4.1.1. Suicidio y consagración

En Colombia no hubo un fenómeno generacional -editorial o académico- en el cual se pueda incluir la obra de Caicedo. Esto no quiere decir que el autor caleño se encontrara solo en el panorama de las letras colombianas. Al margen de García Márquez y lo macondiano hubo otros autores que como Caicedo exploraron corrientes alternativas de escritura⁵⁹. Pero incluso dentro de estos autores, Caicedo resulta original. Lourdes Fernández Bencosme (2007) alinea acertadamente a Caicedo en la tradición inaugurada en Colombia por el movimiento nadaísta con el escritor Gonzalo Arango a la cabeza. Este fue un grupo de escritores, la mayoría poetas, que en la década del sesenta se dieron a la tarea de transgredir el campo artístico y cultural colombiano a través de obras contestatarias en la forma y el contenido y manifestaciones públicas que hoy denominaríamos como performances⁶⁰ (125). Dicho esto, es necesario aclarar que la filiación entre el Nadaísmo y Caicedo se da más en una dimensión espiritual o anímica que estética. Caicedo cree en la necesidad de una creación transgresora y contestataria, pero a la hora de escribir buscaba otra cosa. El autor de Cali elige su tradición en diferentes obras más que movimientos. Gracias a sus ensayos críticos y a los apuntes que fueron volcados en *El libro negro de Andrés Caicedo* (2008) sabemos de su fascinación por *El guardián en el Centeno* de Salinger, *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa, *La naranja mecánica* de Burgess, *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante, *Gazapo* de Sainz y *De perfil* de Agustín⁶¹, entre otros; de igual forma es evidente en sus relatos breves su amor por los cuentos de Edgar Allan Poe y H. P. Lovecraft. Así mismo su imaginario se ve plagado de referentes, recursos e imágenes provenientes del cine, el rock y la salsa. Lo interesante de Caicedo es que como lector voraz, cinéfilo y melómano, no quiere renunciar o rechazar ninguna tradición, por el contrario, lo abraza todo, la literatura rural latinoamericana y el rock; la literatura beat y el Boom

⁵⁹ Por mencionar solo dos ejemplos, Fernando Cruz Kronfly y Álvaro Cepeda Samudio escribieron textos de gran originalidad y calidad.

⁶⁰ Para más información sobre el Nadaísmo se recomienda el capítulo que Fernández Bencosme dedica a este movimiento en su disertación.

⁶¹ De la novela de Agustín, Caicedo ofrece unas palabras que parecen programáticas para su propia obra: “Los jóvenes de Agustín, con su ingenua pero peligrosa violencia arremeten sin pensarlo dos veces contra todo lo que limite su libertad de expresión: religión, hogar, amor, amistad, estudio, organización social. Agustín sabe que arremetiendo contra todo a fin de probar su validez es la mejor manera de cuestionar la realidad (...) desmenuzar una realidad cotidiana que desde hace tiempos funciona muy mal pero que ofrece una reluciente capa de bienestar por donde se la mire.” (Caicedo y Fuguet, 2008: 61)

latinoamericano; la literatura gótica y la salsa. Se encuentra convencido de la posibilidad del cruce de todos estos universos en la producción literaria.

En Colombia, país de pasiones extremas, el estudio de su obra se debatió durante las primeras décadas entre diatribas y hagiografías. En la prensa común las apreciaciones moralistas -que se cebaron con obras como las de *La onda* y *La generación X-*, se ven matizadas gracias a la muerte temprana del autor y califican su obra como los exabruptos adolescentes de un promisorio escritor. Entre los fanáticos del rock y la salsa su obra asumió carácter de culto; entre estudiosos literarios se valoró como expresión marginal.

En cuanto a la novela *¡Que viva la Música!* Hay que decir que debe su reconocimiento, en una buena medida, al destino personal de su autor (Van der Huck: 2009). Caicedo se suicidó a la edad de 25 años, según cuenta la leyenda, el mismo día que recibió una copia de la primera tirada de su novela. Dado que su narrativa está plagada de adolescentes y de un discurso anti-adulto, su muerte fue ligada inmediatamente a su obra y desde entonces, su vida proyecta una intensa sombra sobre sus textos. Ya son varias generaciones de lectores que han querido leer en su suicidio un manifiesto contra la adultez y que en este camino han leído su obra y cada uno de sus personajes como un reflejo de la vida y las ideas de Caicedo. En este relato su suicidio fue meditado desde la adolescencia y es el acto final de una vida coherente con su obra hasta las últimas consecuencias. La verdad es menos romántica: Caicedo se suicida en un episodio depresivo tras una discusión con su novia justo en uno de los mejores momentos de su vida. Su primera novela había ganado un importante concurso⁶², había sido publicada y había recibido atención de la crítica; avanzaba en la escritura de su segunda novela *Noche sin fortuna*; tenía múltiples proyectos con amigos; y se había mudado con su novia para iniciar un proyecto a largo plazo. En su entorno nada hacía pensar en un desenlace como el que tuvo, de no ser porque en el pasado contaba ya con varios intentos de suicidio debido a la depresión, enfermedad que lo acompañaba desde su temprana adolescencia.

En un contexto como el colombiano, que tuvo una escena roquera y pop muy débil, y en el que todas sus grandes figuras artísticas son devoradas por el establishment o los años, el Caicedo postmortem representaba toda una novedad, que entre los jóvenes lectores asumió el brillo romántico del poeta maldito o la estrella de rock que muere consumida por la intensidad de su vida y su obra. Al tiempo que este panorama ofreció un buen escenario para la difusión de sus textos, también fue responsable de que estos sean leídos tanto por jóvenes lectores, como por un sector de la crítica, en términos biográficos, dejando de lado su considerable calidad literaria.

Después de la muerte de Caicedo algunos de sus amigos -Sandro Romero y Luis Ospina- se dieron a la tarea de seleccionar entre sus papeles una muestra representativa de los relatos que había escrito desde la adolescencia y publicarlos junto a la versión inacabada de su segunda novela *Noche sin fortuna* en un volumen que lleva el nombre de *Destinitos fatales* (1982). Más allá de su calidad -que resulta indiscutible en algunos de los textos- llamó la atención la originalidad del corpus publicado. En él, como en *¡Que viva la Música!*, destacan la conjunción de los imaginarios y los lenguajes literario, cinematográfico y musical, en escenarios urbanos

⁶² El Premio Nacional de Novela COLCULTURA, que fue durante los setentas y ochentas una importante plataforma para escritores noveles.

claramente locales y con una marcada intención de desnudar las debilidades de una sociedad que sucumbe ante sus vicios y su hipocresía. Son relatos que a cuarenta años de su publicación sorprenden por su actualidad tanto en las formas como en los temas. Es esta contemporaneidad precisamente la que ha llevado a que, entre el corpus acá trabajado, sean los textos que más atención editorial han recibido en las últimas décadas en un contexto latinoamericano.

Luego de una primera década en la que sus textos se convirtieron en objeto de culto de los jóvenes colombianos fanáticos del rock y la salsa, estos llegaron a las aulas escolares en los noventas de la mano de la Editorial Norma que publicó los tres relatos que componen la serie *Angelitos empantanados* en la colección *Cara y cruz* y *El atravesado* y *Maternidad* en un pequeño volumen -como lo había hecho el mismo Caicedo en vida-. Luego, a principios de los dos mil, tras la atención recibida por la obra de Caicedo, gracias a los elogios de escritores como Alberto Fuguet y Washington Cucurto, la Editorial Norma, que ahora publicaba en toda Latinoamérica, decidió difundir su obra, y otros textos asociados, en todo el continente hacia el año 2008. Esto reactualizó las lecturas de Caicedo a nivel continental y suscitó el interés de la academia que ha encontrado en el corpus caicediano material de sobra para la investigación.

4.1.2. El rock en Colombia

En lo que al rock respecta, hay que decir que es un tema poco abordado en la academia colombiana. Hay algunas exploraciones sobre el tema en investigaciones sociológicas y otras pocas en disertaciones sobre literatura. Si se considera que el rock representó todo un fenómeno de masas en los ochenta y noventa en Colombia, con un desarrollo de escenas roqueras propias en subgéneros como el punk, el heavy metal y el rock-fusión, resulta muy pobre la bibliografía al respecto. Gran parte del material que se encuentra se desarrolló en el marco del periodismo musical, y si bien cuenta con información de gran valor, la verdad es que rara vez trasciende el estadio anecdótico⁶³. Para hacerse a una idea basta con decir que en la última década se ha publicado sólo un libro con la intención de empezar a llenar este vacío: *La causa nacional: Historias del rock en Colombia* (2018) de Jacobo Celnik.

En este libro se puede leer sobre las dificultades que encontró la difusión del rock & roll en sus primeros años. Un contexto supremamente conservador, donde la iglesia y los partidos políticos desarrollaron agendas nacionalistas y proteccionistas, se presentó como ambiente hostil para el nuevo género. Por otro lado, si bien las ciudades crecían de forma acelerada la mayoría de la población seguía teniendo un origen rural que propendía más a los ritmos y sonidos locales. En este marco el asunto del idioma no fue un inconveniente menor. De hecho, este factor determinó que el rock & roll fuera acogido en un principio entre los hijos de las clases altas urbanas. Chicos con la posibilidad de viajar o de acceder a productos importados y de entender las letras gracias a una educación privilegiada o a los viajes al exterior. No sería sino hasta bien entrados los sesentas que el rock contaría con una mayor acogida gracias, precisamente, a las versiones rocanroleras en español interpretadas por artistas mexicanos y argentinos y algunas bandas locales.⁶⁴ (Celnik, 2018: 34-43)

⁶³ En este campo resultan valiosos los aportes de Manolo Bellón.

⁶⁴ Los Teen Tops, Los Locos del Ritmo, Los Rebeldes, Los Hooligans, Los Camisas negras, Sandro, Palito Ortega y Johnny Tedesco, son solo algunos ejemplos. (Celnik, 2018: 41)

A pesar del crecimiento del rock dentro del mercado en los sesentas, el género no logró un impacto como el alcanzado en otras naciones latinoamericanas debido, en parte, al desarrollo que tuvo el conflicto político y social en Colombia. Tras diez años de guerra civil conocida como Los años de la violencia -iniciados tras el asesinato del candidato liberal Jorge Eliecer Gaitán en 1948- se dio paso al Frente Nacional, un convenio entre los dos partidos tradicionales para alternarse el poder durante 16 años que excluyó a cualquier otra opción política; lo que motivó, por un lado, la radicalización de las guerrillas liberales, que terminaron por asumir posiciones comunistas, siguiendo el ejemplo de la Revolución Cubana, y por el otro, el surgimiento de movimientos de izquierda estalinistas y maoístas.

Este marco determinó que un sector de la juventud universitaria que se identificaba con el pensamiento de izquierda rechazara el rock como un producto del imperio que permeaba el espíritu del pueblo y, a mediados de los sesentas, con las noticias que llegaban acerca de la contracultura y el movimiento hippie en Estados Unidos, un sector de la población identificó el rock como un movimiento que promovía la agenda comunista. Al final terminó siendo un producto consumido por dos tipos de jóvenes de las clases altas y medias⁶⁵: el primero, veía en el rock un producto de la nación más desarrollada del planeta, que ofrecía una oportunidad de acceder al progreso cultural de la modernidad. Esta asunción

se reflejó en un gran rechazo de la música popular o folclórica y de las tradiciones rurales ancladas en sistemas premodernos. Este hecho, que fue generalizado en todo el continente, en Colombia vino acompañado de un afán o deseo cosmopolita, y de una especie de aversión a los proyectos políticos o económicos -que para entonces, en medio del conflicto del estado con la izquierda y con las guerrillas, hacía énfasis en una reforma agraria y en mejores condiciones sociales para el campesinado y las clases menos favorecidas-. (Urán. 1997. 16) (Echeverry, 2013: 51)

El segundo tipo de consumidor, no era tan radical, y escuchaba rock en español o en inglés, al tiempo que seguía escuchando ritmos locales

adoptando el nuevo género, no como un medio de diferenciación, sino como una moda que traía consigo tanto el imaginario social de la rebeldía como el del progreso cultural (...) En pocas palabras, se podría decir que en Colombia el discurso de este género estuvo más ligado a una promoción del proyecto de la modernidad que a una crítica del sistema (Cepeda. 326). Sin perder su carácter contracultural, la dimensión contestataria del rock n´ roll en Colombia se dirigió hacia la tradición rural, exaltando algunos de los valores de la modernidad y el capitalismo que eran rechazados por los discursos que surgieron en torno al rock en otras regiones. (Echeverry, 2013: 52)

En el caso de Caicedo es también necesario recordar que Cali presentó un escenario especial para el rock. Por un lado desde los años cincuenta, gracias a su cercanía del puerto de Buenaventura, la ciudad y sus alrededores se convirtieron en una de las plazas preferidas de la inversión norteamericana en el país, por lo que hubo una circulación considerable de estadounidenses, con todo lo que ello implica a nivel de intercambio cultural y comercial. Esto hizo posible, por ejemplo, una mayor circulación de productos, como discos, instrumentos y

⁶⁵ Obviamente esta afirmación simplifica demasiado el complejo panorama de aquellos años, pero puede ayudar a hacerse a una idea del tipo de ideas que rodearon el consumo de este producto de la industria cultural.

reproductores de sonido, en comparación con otras regiones de Colombia (Celnik, 2018: 42). En este sentido Brantley Nicholson y Camilo Hernández (2017) sostienen que

Caicedo takes us along for a ride in his 1970s Cali, a time and place in which multi-national corporations began to make great headway in urban Colombia, largely resignifying the urban symbolic order and bringing a string of cultural problems along with them (...)

(...)the novel is about the “holes in culture” (“los huecos de la cultura”) that María alludes to in her opening exclamations. Along with the new wave of cultural referents that life in Cali brought in the 1970s, a new cosmopolitan border opens up for a young generation that grew up with access to international popular culture on a scale until then unprecedented, causing a clash between a local, many times folkloric, sense of nationality and a new cosmopolitan cultural register. (124)

Por el otro lado, debido a una mayor población afrodescendiente el rock compartió su destino en Cali con la salsa, otro género musical proveniente de Estados Unidos, pero fruto del sincretismo cultural del Caribe y Norteamérica⁶⁶, generando un fenómeno cultural único plasmado en las páginas de *¡Que viva la Música!*

4.1.3. El rock en *¡Que viva la Música!*

Al ser un corpus limitado, la obra de Caicedo ha permitido una interesante exploración por parte de la academia. Sobre su obra se han llevado a cabo múltiples investigaciones y comentarios, tanto en el campo de la literatura como en los campos de la sociología y la comunicación⁶⁷. Y si bien es cierto que muchos de los trabajos abordan otros temas, la mayoría de los estudios sobre *¡Que viva la Música!* no pueden evadir las implicaciones que tienen el uso de las referencias provenientes de la música popular; ya sea por la importancia que tiene en el desarrollo del argumento, o por la novedad que representó en las letras colombianas.

En la bibliografía al respecto es muy común la ideologización de la novela precisamente por los comentarios de la narradora acerca del rock y la salsa⁶⁸. En mi opinión reducir el juego que Caicedo propone entre la salsa y el rock a un panfleto político que defiende los valores regionales, representados en la salsa, de la nociva y deprimente influencia del agente externo que es el rock, minimiza el alcance crítico de la novela e ignora el elemento paródico. Léida

⁶⁶ Es muy común el malentendido que ubica el fenómeno de la salsa con Puerto Rico como origen. Pero la realidad es que la salsa, si bien encuentra sus raíces en la mezcla de géneros provenientes del Caribe, nace en Nueva York y Florida, entre inmigrantes e hijos de inmigrantes caribeños y músicos de las Big Bands de Jazz y de ritmos del Caribe. De hecho, La Fania, la principal casa disquera de salsa hasta hoy, fue fundada en Nueva York en 1964 por Jerry Masucci, músico judío neoyorquino y Johnny Pacheco, músico de origen dominicano. Para más información sobre la salsa se recomiendan los libros *Salsa: crónica de la música del Caribe urbano* (2007) de César Miguel Rondón y *Salsa, Sabor y Control* (1998) de Ángel Quintero Rivera.

⁶⁷ Además de las lecturas sociológicas y literarias, están las biográficas, que toman los textos literarios de Caicedo como una puerta de acceso a la vida íntima y los gustos del autor (Echeverry, 2013: 10-11). Entre los aspectos más fascinantes de la obra de Caicedo es la pasión que logra despertar incluso entre los académicos. Sus textos, sus gustos y su vida son objeto de apasionados estudios, muchos de los cuales han enriquecido la lectura de sus obras.

⁶⁸ Textos como los escritos por Samuel Jaramillo (1980), Dolores Jaramillo (1982) y Jesús Hernando Mottato (1994) son ejemplos de esto.

así la novela no se diferenciaría mucho de los artículos conservadores de la izquierda y la derecha, que se escribieron para atacar este tipo de novelas.

Trabajos más sólidos en el ámbito literario, como *La narrativa de Andrés Caicedo* (1993) de Jorge Mario Ochoa y como la tesis *Edición crítica de la novela ¡Que viva la música! de Andrés Caicedo Estela* (2000) de Edwin Alberto Carvajal presentan excelentes análisis del corpus caicediano, sin embargo, al tener un enfoque más amplio no desarrollan de forma puntual el frente de los intertextos musicales. El interés suscitado por la música en la obra caicediana, no se ha visto reflejado en análisis más profundos sobre la dimensión intertextual o intermedial de esta novela dentro de la academia colombiana⁶⁹.

En un número importante de artículos y monografías sobre la novela de Caicedo, las menciones al rock se hacen en relación a cómo este género y su inclusión en el relato por medio de múltiples recursos, representan una ruptura en las letras colombianas y latinoamericanas; un ejemplo reciente son los comentarios de Oliveira Mattos (2017) y Gómez (2013):

Andrés Caicedo era uno de esos jóvenes inquietos con gusto pronunciado por la cultura pop. Tradujo en literatura las rupturas de paradigma mediadas por el rock, las drogas y la liberación sexual en Colombia en la década de 1970. Su interés por la canción popular y el arte cinematográfico marcó el lenguaje de una novela de fragmentos inconexos, de temporalidad suspendida, collages inventivos y ritmos variados. El autor es considerado uno de los que inauguran en el país una alternativa a la “América Latina en su versión Macondo”. Al centrarse en el mundo urbano y marginal, ¡Que viva la música! se presenta como un contra-discurso a las tradiciones patriarcales y lecturas folclorizantes de nuestras identidades. (de Oliveira Mattos: 48-49)

y

(...) al nivel de la escritura, es interesante notar la densidad y la extensión de las citas musicales con que se construyen (...) párrafos que ocupan sendas páginas (...) Si bien una de las cualidades valoradas por la literatura clásica y la escritura canónica occidental es la capacidad del/de la escritor/a para hacer referencias intertextuales a otras obras pertenecientes al canon, en textos como el de Caicedo este tipo de citas coexisten, aunque casi marginalizadas, junto con las citas a la cultura popular, que adquieren mayor importancia y jerarquía. (Gómez: 86)

Se insiste en lo novedoso de su estilo y se resalta su valor como precursor de una nueva forma de hacer literatura, a veces se desarrolla algún ejemplo de cómo funcionan los intertextos musicales, pero esto implica rara vez un desarrollo de la idea. Esto no sería un problema si no fuera por la importancia que se le da al asunto de forma generalizada dentro de la crítica. Es probable que esto se deba al temor de los investigadores de incursionar en un campo artístico diferente como el musical, que en el caso del rock supone además una gran complejidad como práctica discursiva y cultural.

⁶⁹ Los conflictos políticos y sociales que dan forma al contexto de producción cultural y política en Colombia, han determinado que las lecturas de orden político y social primen sobre las estéticas. Asimismo la falta de inversión en la universidad pública, como la politización del ejercicio docente, ha ralentizado el desarrollo de algunos campos de estudio. En este sentido los estudios sobre la cultura de masas -cuando no involucra manifestaciones tradicionales o folclóricas- y su impacto en ámbitos considerados dominio de la “alta cultura” tiene un desarrollo relativamente reciente en las aulas colombianas.

4.2. Marcelo Cohen

4.2.1. Una escritura desde los márgenes

El caso de *El país de la dama eléctrica*, la primera novela de Marcelo Cohen, es el más original de los contemplados en este proyecto. Primero, fue escrita cuando el autor ya tenía más de treinta años, luego de desarrollar una interesante trayectoria como traductor⁷⁰ y escritor de relatos breves; segundo, de las novelas estudiadas es la única escrita en la distancia⁷¹, lo cual, como se verá más adelante, deja una impronta única en la novela; y tercero, siendo entre los textos de este corpus uno de los de mayor calidad literaria, es el menos estudiado de todos.

En realidad la obra de Cohen cuenta hoy con múltiples estudios, pero la crítica académica se ha concentrado en los textos escritos a finales de los noventa y su producción del presente siglo. Desde finales de los noventa las historias de los cuentos y las novelas de Cohen se desarrollan en un universo propio, en un futuro distante, en una serie de islas ubicadas donde hoy se encuentra el Río de La Plata. Entre el *fantasy*, el realismo crítico y la ciencia ficción sus textos suelen dislocar la realidad y descolocar al lector para llevarlo a los márgenes de una escritura realmente única en el contexto hispanoamericano⁷².

También hay que destacar que Marcelo Cohen suele publicar con editoriales pequeñas; lo que ha llevado a que la distribución de su obra en Latinoamérica se haya llevado a cabo con lentitud y pequeñas tiradas; que por lo demás, no cuentan con la promoción de los grandes diarios y revistas del continente.

Esta marginalidad de *El país de la dama eléctrica* -tanto en el contexto de la literatura argentina como dentro de la producción del mismo autor- sumado al hecho de que Cohen alcanzara el reconocimiento gracias a su trabajo posterior, generó las condiciones para que su obra no se viera encasillada dentro de un fenómeno juvenil o pop, como ha ocurrido con la gran mayoría de los autores involucrados en este trabajo; sin embargo deja un vacío en el estudio de su obra.

Resulta curioso, que Argentina no cuente con un ejemplo más temprano de novela roquera. De hecho, el mismo Cohen cuenta en una entrevista para la *Audiovideoteca* que una de las motivaciones para la escritura de este texto fue la idea de exponer literariamente asuntos de la vida contemporánea que él no encontraba en la misma literatura: “el rock, la transformación de las ciudades, el exilio” (Correa y Wroblewski, 2005). En el contexto latinoamericano Argentina fue uno de los países que más rápido acogió el rock, desarrolló una escena roquera propia en lengua española, e incluso contó con escritores y poetas beat desde mediados de la década del sesenta⁷³. Aun así, el rock se demoró prácticamente dos décadas para entrar en su narrativa.

⁷⁰ Hacia el 2005 Marcelo Cohen había participado en la traducción de más de 100 libros. (Correa y Wroblewski, 2005)

⁷¹ Marcelo Cohen viajó en 1975 a España y tras el acenso de la dictadura militar en 1976 optó por el autoexilio y se radicó en este país.

⁷² Si bien Argentina cuenta con una tradición propia en la ciencia ficción, que encuentra sus orígenes en la novela *Olimpia Pitango de Monalia* (1915) de Eduardo Holmberg y que alcanza un zenit con la novela gráfica *El eternauta* (1957-1959) escrita por Héctor Germán Oesterheld con dibujos de Francisco Solano López; no hay un referente concreto en Argentina o Hispanoamérica para el estilo y la obra que Cohen desarrolla desde hace más de veinte años.

⁷³ Ana Sánchez T. (2018) hace una relación de la forma en la que la escena artística beat y contracultural neoyorquina influyó el movimiento contracultural porteño, a través de los viajes, y el intercambio de

Al igual que en Colombia los avatares políticos y la tradición letrada de la cultura argentina determinó la agenda intelectual de la literatura del país austral entre las décadas del setenta y el ochenta. Así que a pesar del potencial del rock como tema literario y su lugar en la escena cultural, no despertó un interés especial en un contexto en el que los principales asuntos literarios fueron la historia nacional y la pregunta sobre el rol del escritor y el intelectual en el devenir histórico y político de la Argentina. Por otro lado, cuando se contemplan los nombres y las obras que concentraron la atención de la crítica en el periodo en cuestión, se puede entender que la primera novela de Cohen haya pasado desapercibida⁷⁴.

4.2.2. El rock en Argentina

A diferencia de lo ocurrido en otros países latinoamericanos el rock contó en Argentina con el interés de diferentes sectores de la academia y del público en general desde muy temprano. Tras unos torpes comienzos marcados por los acontecimientos políticos de los cincuenta y sesenta, la consolidación de una escena local de rock para inicios de los setenta dio un importante impulso al consumo de productos asociados a este género y al desarrollo de la producción de textos críticos sobre el mismo provenientes de diferentes campos de estudio y de la prensa cultural. Este interés se incrementó en las décadas siguientes y continúa vigente hoy.⁷⁵

Hay que pensar que los lustros que contemplan el surgimiento y apogeo del rock & roll y su transformación en rock coinciden con el periodo que abarca desde la caída de Perón hasta el Cordobazo del 69, con el gobierno fallido de Frondizi y la dictadura de Onganía en el medio. Lo que, dicho sea de paso, no fue una limitante para la consolidación de los jóvenes como sujetos sociales fundamentales en el devenir político y cultural, sino por el contrario, se constituyó en un escenario de radicalización política y exploración intelectual de la juventud de la clase media argentina.

correspondencia y mercancía que sostuvieron algunos jóvenes artistas e intelectuales argentinos en la segunda mitad de la década del sesenta. Miguel Grinberg, Antonio Dal Masetto, Juan Carlos de Brasi, Claudio Gabis y Marta Minujín, son tan solo algunas de las figuras que jugaron un importante rol en este intercambio cultural. Intercambio que, por cierto, fue minimizado o criticado por un sector de la intelectualidad, debido a la aversión que el imperialismo norteamericano, de las décadas en cuestión, despertó en la militancia intelectual cercana al ideario de la izquierda.

⁷⁴ Algunas de las obras publicadas en este periodo fueron *Mascaró, el cazador americano* (1975) de Haroldo Conti; *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig; *Los cisnes* (1977) de Manuel Mujica Láinez; *Cuerpo a cuerpo* (1979) de David Viñas; *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia; *La aventura de un fotógrafo en La Plata* (1985) de Adolfo Bioy Casares; y la lista podría continuar con obras de Juan José Saer, César Aira, Ricardo Feierstein, entre otros. Acerca de las condiciones políticas e ideológicas que rodearon la producción editorial de estas décadas resulta de gran ayuda la exploración de Silvia Kurlat (2006) en *Para una intelectualidad sin episteme: El devenir de la literatura argentina (1974-1989)*.

⁷⁵ Las bases de datos de las universidades argentinas están llenas de trabajos que abordan el tema del rock, su historia y sus bandas. Por su capacidad de síntesis y la seriedad de sus investigaciones acá se recomiendan los trabajos que el historiador y periodista cultural Sergio Pujol ha realizado sobre el rock y el campo cultural argentino.

En los sesentas el rock se instaló en los hogares argentinos a través de la televisión⁷⁶ y la radio. Año a año el fenómeno juvenil se consolidó y ganó adeptos. Los jóvenes mostraron cada vez más interés en participar de la realidad artística⁷⁷ y política del país, convencidos de que los fenómenos juveniles alrededor de todo el mundo demostraban no solo la posibilidad, sino la necesidad de su intervención activa. Para la segunda mitad de la década el proceso se consolidó, entre muchas razones, debido al vínculo entre el movimiento hippie, la contracultura y el rock sicodélico, y a la censura y persecución de los jóvenes “melenudos” y “mal vestidos” por parte de la dictadura de Onganía. (Pujol, 2002)

Una de las grandes diferencias que presenta el caso argentino es que en 1965 algunas bandas y artistas locales⁷⁸ empezaron a ganar espacio en un mercado copado por productos provenientes de Inglaterra y Estados Unidos. Con canciones y letras originales en español e inglés y gran capacidad de absorción y transformación de las novedades musicales y performáticas importadas, estas bandas se constituyeron en cuestión de unos pocos años en el corazón del movimiento roquero argentino. Al respecto Silvia Kurlat (2007) propone que

(e)l rock nacional, en tanto que práctica colectiva de producción y recepción, se construye en un doble gesto. Por un lado, es quizás uno de los primeros síntomas evidentes de la inmediatez y la velocidad con que se dan los nuevos procesos de globalización cultural y en qué medida son un elemento transformador de la cultura, pero al mismo tiempo representa una apropiación selectiva y una recodificación de esos mismos elementos en el campo cultural local. Inicialmente, esta doble pertenencia se mantuvo como la característica más relevante, no sólo en cómo el rock nacional era recibido por el público, sino en la misma percepción de sus creadores. (146)

Esta consolidación del rock en el campo cultural no estuvo exenta de polémicas y conflictos de diversos órdenes: la estigmatización del movimiento contracultural como agente comunista extranjero por parte de la derecha; los señalamientos de la izquierda que asociaban al género y sus prácticas con el imperio norteamericano y su afán desestabilizador; y oscilando entre estas dos tendencias, el rechazo de los seguidores y músicos del tango y el folclore, bajo la presunción de que el objetivo de los roqueros era destruir y pisotear las tradiciones populares de la Argentina.

Finalmente durante la década del setenta el denominado Rock Nacional adopta la expresividad y el virtuosismo del rock progresivo y gana nuevos espacios por medio de conciertos, festivales, una prensa especializada⁷⁹ y obviamente, por medio del desarrollo de un mercado

⁷⁶ El caso del Club del clan es paradigmático. Un programa de televisión -distribuido en diferentes países de América- nacido de las negociaciones entre el Canal 13 y la disquera RCA en 1962 para promover jóvenes artistas latinoamericanos asociados con la disquera. Paradójicamente, tras servir de ariete del rock & roll, el programa perdería popularidad tras el impacto de la beatlemania y la evidencia de que el rock & roll y los artistas allí promocionados no eran más que una versión domesticada del género para ser consumida en horario familiar (Sánchez T., 2018: 120).

⁷⁷ El Boom artístico juvenil de los sesentas se liga con frecuencia al Instituto Di Tella, academia en la que estudiaron algunos de los artistas más importantes de este periodo. Para hacerse a una idea del rol vanguardista de esta institución hay que recordar que en 1968, se organizó allí una muestra de arte pop, algo impensable para la época en otras academias latinoamericanas.

⁷⁸ Entre las bandas más conocidas se encuentran Los Gatos, Los abuelos de la nada, Almendra y Manal.

⁷⁹ El valor de esta prensa local en palabras de Pujol (2000) es que “apuntalan una legítima cultura rock en la Argentina, estableciendo eso que Ochoa llama ‘marco valorativo del género’”. Estas revistas son las encargadas de juzgar qué es rock y qué no, y empieza a constituir todo un marco estético para el rock, “un mapa cultural

propio -a través disqueras internacionales y sellos independientes-. Para el momento en que la dictadura militar asume el poder en 1976, el rock nacional había alcanzado la madurez y se encontraba en la posición de resistir los embates y la represión de la junta⁸⁰. (Pujol, 2000: 167-173)

4.2.3. El rock en *El país de la dama eléctrica*

A pesar de lo que ocurre en *El país de la dama eléctrica*, la riqueza, diversidad y complejidad de la obra de Marcelo Cohen no tiene al rock entre sus protagonistas. Cuando se explora la bibliografía sobre este autor y sus textos se descubre que asuntos relacionados con la espacialidad y lo visual, ocupan gran parte de la atención de la crítica académica. En este sentido Chiani (2013) dice:

La crítica sobre el autor, sin embargo, ha reconocido solo ocasionalmente la incidencia de la música en parte de su obra y adopta, en general, un ángulo óptico de lectura: mira, observa el espacio representado, señala y describe lugares; habla de territorializaciones y desterritorializaciones, periferias, fronteras, márgenes, bordes y cuerpos; neoterritorios marcados por la mezcla, la hibridez, la saturación, la miseria; espacios/despojos de las ciudades europeas, posindustriales, posmodernas; espacios insulares; espacios distópicos o contrautópicos, apocalípticos y postapocalípticos; imágenes, réplicas, simulacros, productos de la cultura massmediatizada; es decir, emplea, a menudo, categorías espaciales o vinculadas a lo visual. (2)

Debido a esta tendencia es que resultan tan originales, pertinentes y necesarias exploraciones como las realizadas por Miriam Chiani y Silvia Kurlat. En el caso de Chiani hay que resaltar lo extensivo y exhaustivo de su investigación doctoral para la Universidad de La Plata (2013). En este proyecto la autora explora con rigor el lugar que la música ocupa en la obra crítica y literaria de Cohen desde el inicio de su carrera hasta la primera década del presente siglo. Allí, por ejemplo hay una interesante apropiación de las teorías de la interdiscursividad derivadas de Kristeva a través del concepto de *Musigramas* que “serían particulares "grammas lectorales" (Kristeva 1981), modos de escritura/escucha o narrativizaciones de la música, entendida así como texto cultural extranjero, cuyo traspaso al orden y lógica narrativos, supone tipos de injerto y espaciamientos, paragramatizaciones de diferente tipo” (Chiani, 2013: 3).

Sobre el rock en *El país de la dama eléctrica* baste por ahora una afirmación de Chiani (2012):

poblado por poetas simbolistas y surrealistas, ismos del arte moderno, religiones alternativas, notas de ecología, etc.” (171)

⁸⁰ Es verdad que hubo una represión generalizada; algunas bandas se disolvieron, algunos músicos se exiliaron. Pero en este sentido fue de gran ayuda que los roqueros argentinos defendieron desde muy temprano su autonomía y mantuvieron distancia de los movimientos políticos. Así que a pesar de ser contestatarios y críticos no mantenían lazos con ninguno de los grupos con los que se cebó la dictadura. Para más información sobre el rock en la dictadura se recomienda el libro *Rock y dictadura. Crónica de una generación* de Sergio Pujol (2005).

Más allá de las controversias que suscitó la interpretación del papel del rock durante la dictadura, lo que Cohen retoma es su fuerza innegable como agente identitario, no de un país o una región, sino de un nuevo actor, el joven, cuya visibilidad, entre otros factores, está dada por el acceso a cierto tipo de bienes simbólicos y productos culturales particulares; el rock, como música específica de esta nueva identidad etaria, que desde sus fases iniciales, conlleva las marcas de la rebeldía y la disidencia —superadoras de las diferencias o fronteras nacionales de sus variadas concreciones—; una identidad alternativa (diferenciada de las adscripciones políticas tradicionales a través de las organizaciones partidarias) y que en nuestro país se perfilaba básicamente como conflicto generacional, cuestionamiento a la rutina y a la excesiva mercantilización de la vida, propios del mundo adulto; oposición al sistema, exaltación del pacifismo y de la vida hippie; conflictiva relación con la ciudad, sinónimo de alienación, y utopía campestre para escapar de ese espacio opresivo. (289-290)

4.3. La generación X de la literatura española

La generación X fue el nombre que se le dio al fenómeno literario que surgió en España en la década de los noventa en torno a las obras de un grupo de escritores jóvenes nacidos a finales de los sesenta y principio de los setenta. El caso no resulta para nada novedoso. Menos aún en el marco que se aborda en esta investigación: diferentes editoriales publican una serie de novelas escritas por jóvenes; el tema de estos textos es la vida de la juventud española a finales de los años ochenta y principios de los noventa; las obras tienen una buena recepción por parte del público joven, generan escándalo en esferas conservadoras de la sociedad y rechazo de un sector de la crítica; como resultado las publicaciones reciben una gran publicidad por parte de la prensa y aumentan sus ventas a cifras considerables. No hay un programa común entre los escritores, mucho menos un manifiesto. Sin embargo al compartir una serie de temas y características resulta fácil e incluso necesario -en función del mercado y la academia- aunarlos a todos bajo un epíteto -o marca-⁸¹. El caso parece prácticamente una copia de lo que ocurrió con La onda y sus autores en México, con el agravante de que a lo largo del siglo XX la academia española dio mucha importancia a estos fenómenos generacionales -se habla de las generaciones del 98, del 27, del 50 - y agrupar a esta nueva corriente bajo la categoría generacional implicaba aceptarlos como parte de la tradición literaria española, lo cual, al considerar las rupturas que proponían estos textos, resultaba aberrante para algunos de los guardianes del canon y la tradición.

⁸¹ Algunos críticos reacios a la concepción generacional decidieron denominar a estas novelas que otros agrupaban bajo el mote Generación X como El realismo sucio español, debido en parte al trato crudo de algunos asuntos como la sexualidad o el consumo de drogas, al abordaje de la cotidianidad adolescente y a la presencia de algunas referencias a autores como Charles Bukowski, Raymond Carver o Tobias Wolf. Sin embargo, esta lectura supone malos entendidos aún más marcados y simplificaciones más ramplonas que las que supone la categoría generacional. El trato dado al lenguaje, al episodio cotidiano, al uso de las referencias y los temas, en el denominado Realismo Sucio norteamericano es radicalmente diferente. Con esto no se quiere decir que no hay puntos de encuentro entre ambos universos estéticos. Simplemente que estos no son suficientes para hablar de un Realismo sucio español.

Este asunto fue objeto de intensos debates. En esta investigación, se comparte la mirada de Luis Martín-Cabrera, cuando propone que este método hermenéutico perpetuado por un sector de la crítica española presenta dos problemas: uno es el carácter elitista que supone concebir la cultura y la literatura en especial como el dominio de un grupo de escritores y críticos que determinan qué es y qué no es literario y qué puede y debe ser incluido en un canon nacional. El otro problema es la simplificación a la que se somete la obra de los diferentes autores para hacerlos encajar en la denominación aplicada incurriendo en lo que Martín-Cabrera llama una supresión de historicidad sobre las obras y los autores. (En Henseler y Pope, 2007: 79-80)

Dentro de las cuestiones que generaron discusiones alrededor de estas novelas se encontraba la fuerte presencia de referentes anglosajones en los textos. A este respecto, José F. Colmeiro (2001) propone que

(e)stas construcciones generacionales fueron reacciones críticas que, por razones fundamentalmente ideológicas, acentuaban lo castizo y autóctono frente a los movimientos coetáneos en el extranjero que rebasan las fronteras nacionales, tales como el modernismo o la vanguardia respectivamente. Este paradigma crítico ha venido reafirmando y reforzando la idea de la diferencia y anormalidad españolas dentro de las corrientes intelectuales europeas y americanas, en lugar de entender dichos fenómenos como manifestaciones particulares localizadas de esas mismas corrientes. (8)

Al final, como ocurrió con *La onda*, más allá del disenso, la prensa y la crítica terminaron por hacer con frecuencia referencia a *La generación X* al aproximarse a la obra de un autor joven en la década del noventa. Toda clasificación es odiosa y recurre a simplificaciones de complejos procesos para tratar de comprenderlos. Así es como la obra de este diverso y disímil grupo de escritores terminó siendo reducida por muchos a un simple fenómeno juvenil - producto de la obsesión consumista de los miembros de una nueva generación- explotado por la nueva industria del libro. Este foco en el consumo como fuente y objetivo de las novelas y autores como Loriga y Mañas es compartido por diferentes autores. Por ejemplo Adelaida Caro Martín en su proyecto doctoral utiliza la definición de Thomas Jung sobre la literatura pop para afirmar que la obra de estos autores es

una literatura orientada al consumo, que se sirve de modelos procedentes del mundo audiovisual y de la música, reflejo de una sociedad agotada y carente de ideologías y de un individuo solitario. Puede considerarse por tanto la narrativa de la Generación X española como ejemplo de lo que, a nivel transnacional, se ha denominado literatura pop. (41)

José F. Colmeiro (2001) en un artículo sobre la Generación X afirma:

Esta perspectiva egocéntrica e individualista, de una juventud saturada culturalmente pero vacía en su interior, libre de pesadillas históricas pero esclava del consumismo, es característica de todas estas novelas. En todo ello se demuestra un malestar de fin de siglo, de apocalipsis de

la conciencia, de la solidaridad, del compromiso y de la utopía como referentes generacionales.
(11)⁸²

Y en un artículo escrito en 1999 que analiza con desdén la producción de esta generación José María Naharro Calderón dice:

Para mí, tiene los síntomas de un nuevo síndrome de pseudoconsumismo juvenil que me atrevo a calificar de juvenismo espectacular. Me refiero al montaje tanto de una oferta como de una demanda cultural que crea en la era de la longevidad, la necesidad de consumo alienado de ejemplos de una falsa vitalidad juvenil recuperada y manipulada por el espectáculo mercantil. Se manifiesta a través de la profusión vertiginosa de imágenes, de ediciones, de cortes musicales y de propuestas fílmicas que no parecen tener otro objetivo que autorreferirse al paradójico mundo de esa juventud en apariencia rupturista, pero estadística y socialmente cada vez más ignorado. (8)

La obsesión por el consumo presente en las novelas es leída como manifiesto o programa y se presenta como objetivo principal de las novelas. La crítica académica y los escritores de manual levantan sus voces para denunciar que los nuevos escritores venden y que venden porque su literatura es ligera, por sus referencias a la cultura popular contemporánea y porque recurren a otras tradiciones literarias y artísticas. Se niega la existencia de varias generaciones que han crecido bajo la influencia de los *mass media* y que han tenido más contacto con el cine y la televisión que con los clásicos de la literatura. Se obvia, además, el hecho de que como textos, algunos de ellos ofrecen al lector un desafío mucho mayor que otros textos más clásicos y lineales.⁸³

⁸² En este artículo Colmeiro (2001) contrasta las novelas *Héroes* de Loriga y *Sobre dos ruedas* de José Machado con *De Madrid al cielo* de Ismael Grasa e *Historias del Kronen* de José Ángel Mañas y concluye “A pesar de las semejanzas de la subcultura compartida -la música, el cine, los bares, las drogas- la filosofía nihilista y desencantada y el cultivo del malditismo antiheroico, los casos de las novelas aquí analizadas son bastante distintos. Mientras las dos primeras novelas son claros ejemplos de ese peterpanismo del que hablaba Montalbán y de nostalgia de la nostalgia, de apropiación de una tradición por más señas importada, las novelas de Grasa y Mañas, más clásicas en su factura y mejor asimiladoras de la tradición literaria propia, se asoman al mundo de la marginalidad subcultural más como observadores testigos -incluso con una carga de denuncia y catarsis. Loriga y Machado ofrecen el espectáculo del simulacro y de la gesticulación, Grasa y Mañas crean a partir del desencanto y de la banalidad, lo cual en definitiva revela el vacío y desorientación de su época.” (24-25)

Es interesante cómo para juzgar el valor literario de las novelas, el autor convierte en valores determinantes la asimilación de la tradición literaria propia, la objetividad testimonial y la historicidad de los textos. En particular cuando páginas antes se criticaba el carácter conservador y nacionalista de la crítica que seguía prolongando las categorías generacionales. Al final termina juzgando las novelas por el carácter de los personajes -que proyecta a los autores-, sus temas y la tradición literaria en la que se alinea.

⁸³ Puede cuestionarse su condición de novelas, o su valor estético, pero por su misma fragmentariedad y ausencia de linealidad en la narración, algunos de estos textos presentan dificultad en la lectura. No importa la generación del lector. Erróneamente se ha propuesto que la fragmentariedad, supuestamente vinculada con el formato de los video clips, hace más fácil la lectura para los chicos con poco *back up* literario; sin embargo esta lectura representa un gran desafío de lectura por lo que obliga al lector a llenar los vacíos argumentales y supone el conocimiento de una serie de referentes, que si bien son populares, no son universales. Al respecto Eva Navarro Martínez (2003) que “a diferencia de una película -en la que el impacto sensorial creado por la unión de la música y la imagen se produce simultáneamente- en estas novelas el lector tiene que recrear él mismo los sonidos de los grupos referidos, buscarlos en su memoria musical o incluso elegir escucharlos, si los tiene a mano. De este modo,

Al igual que ocurrió en las obras más destacadas de La onda, lo que hay detrás de este fenómeno es una serie de transformaciones culturales que son expresión de los profundos cambios al interior de una cultura conservadora. En España estas transformaciones culturales se dieron en un marco post dictatorial en el que las dinámicas del libre mercado permitieron en un corto periodo de tiempo la masiva llegada de productos culturales y bienes que habían sido objeto de censura o controles impositivos en las cuatro décadas anteriores. Algunos críticos de los noventa olvidaron por un instante que esta obsesión por el consumo no era una característica de los autores y personajes de estas novelas, sino una obsesión de la sociedad española:

Spain's rapid democratic transition after the death of Franco produced an explosion of popular culture -particularly in the form of mass media- and released a consumer society eager to practice the zeal for acquisition characteristic of the final decades of the twentieth century's global economy. (Pao, 2002: 246)

Como ocurre siempre en estos casos, cada estudioso y cada autor definen el grupo de características y la lista de autores que más conviene a sus propias propuestas o visiones⁸⁴. Para esta investigación, no obstante, se han elegido dos novelas que contaron con una considerable acogida por parte del público y que fueron objeto de análisis y discusión por parte de la crítica, y que la opinión general suele relacionar con el mundo del rock and roll más que con el pop de los ochenta. Estas novelas son *Héroes* (1994) de Ray Loriga e *Historias del Kronen* (1994) de José Ángel Mañas.

4.3.1. El rock en España

La historia del rock en España puede dividirse en dos momentos. El antes y el después de la caída del franquismo. Cuando el rock desembarcó en España en los cincuenta, el régimen de Franco ya tenía un aparato de control, censura y represión consolidado. En el campo cultural, contaba además con el respaldo del poderoso brazo de la iglesia católica. Por ejemplo, cuando el rock & roll apenas empezaba a recibir la atención de la gente joven, la Comisión Episcopal de Ortodoxia y Moralidad en sus Normas de decencia cristiana determinó que “Los bailes agarrados son un serio peligro para la moral cristiana” y por lo tanto era deber del estado velar por la protección de los valores prohibiendo este tipo de prácticas. Sin embargo, también hay que decir que nunca hubo una prohibición del rock como sí la hubo en países comunistas y que la censura -como suele ocurrir- se ejerció bajo criterios bastantes lábiles y móviles, sujetos a la capacidad de interpretación de los censores, que en muchos casos era limitada. En los sesenta ante el desarrollo industrial, comercial y mediático del nuevo género, el gobierno decidió prestarle especial atención y ejercer presión sobre las disqueras y distribuidoras para que fueran ellas las que se ocuparan, en una primera instancia, de controlar qué artistas, discos y canciones

se exige un esfuerzo al lector, por el cual se implica activamente en el juego de la novela, al convertirse en lector, espectador y oyente”.

⁸⁴ Para abordar el corpus y las características de la Generación X se recomiendan *Voces contemporáneas* (2004) de Masoliver Rodenas; *Cultura herida: Literatura y cine en la España democrática* (2002) de Cristina Moreiros Menos; *La novela española en el fin de siglo 1975-2001* (2004) de Santos Alonso.

eran publicables (Bianciotto, 1997: 155-156)⁸⁵. Este ejercicio no impidió el creciente interés de los jóvenes en el rock, pero fue suficiente para limitar las posibilidades de una producción local en la que estuvieran presentes la carga contestataria y rebelde del rock de los sesentas. Esta represión se convirtió precisamente en el cultivo de la explosión que tendría lugar a finales de los setentas y durante los ochentas. En este sentido Marteen Steenmeijer (2005) propone:

Much as Franco would have liked things to turn out differently, in 1975 he left a country which, after having been inundated with patriotic propaganda of the worst kind for forty years, had come to be thoroughly fed up with itself. Younger generations, in particular, identified Spain with the sort of country the dictator would have liked to create: withdrawn, anti-modern, ultra-reactionary. Hence, Spain was perhaps even more susceptible to the revolution and revelation of rock 'n' roll than other West-European countries. As a matter of fact, in Spain the cultural phenomenon of American and British rock music of the 1960s and 1970s was closely entwined with a social, political and mental process of change that was much more radical than in any other West-European country. Rock music symbolised everything the Generalísimo had gagged, muzzled and had even tried to eradicate root and branch: hedonism, hybridity, change, freedom; in short, everything Franco considered to be non-Spanish. (245)

Otro aspecto que da un matiz especial al fenómeno del rock en España es que el periodo de apertura coincide con los años dorados del punk en Inglaterra y Estados Unidos. El espíritu contestatario y antiautoritario de este subgénero, se presentaba ideal en una sociedad que despertaba tras años de opresión. De hecho, si bien el *metal* contó con algunos exponentes con impacto en los mercados, fue el punk español el género que, junto con los intérpretes pop y las bandas de heavy metal anglosajonas, copó las cartas de éxitos de la industria discográfica de los ochenta. En palabras de Paul D. Begin

(t)hroughout the *movida*⁸⁶, punks challenged the orthodoxy of expression and broke taboos, but with humour. Spanish punk, unlike his Anglo-American counterpart, also attracted people from all social classes. While punk was a strategy for protesting social conditions and mainstream values in Britain during the seventies, it actually helped the *movida* to move in the opposite direction during the eighties. The *movida* version of punk is not disquieting, but kitschified and fun. By 1984, the *Movida* and its punk stylings were fully integrated into mainstream (...) (En Henseler y Pope, 2007:17)

Esta apertura fue aprovechada por la industria cultural con la connivencia del nuevo gobierno socialista. El flujo de productos importados y locales y los estímulos al consumo generaron unas condiciones inmejorables para el mercado. Como consecuencia de esto, en un periodo en el que el consumo del rock en países anglosajones e incluso latinoamericanos se fragmentaba y especializaba según los subgéneros, en España los jóvenes lo consumían y lo escuchaban todo: punk español, pop británico, heavy metal norteamericano, música electrónica alemana. Hacia los noventa, esta dinámica sufre un cambio y sigue los pasos del mercado mundial, pero en un principio hubo por parte de la juventud hispana una avidez por acceder a toda esa información y esos productos que se les había ofrecido en años anteriores bajo controles y medida.

⁸⁵ Por lo demás esta censura no fue ejercida solo sobre el rock. Toda producción artística o cultural que usara canales de distribución masivos estaba sujeta a controles. Bianciotto (1997) recuerda como hasta la copla de algunos intérpretes tradicionales fue sometida a “correctivos” o como la canción popular con tintes políticos sufrió aún más controles que el mismo rock, por obvias razones.

⁸⁶ La *movida* fue el nombre con el que se popularizó el fenómeno juvenil cultural de España en los años ochenta. En si la *movida* comprende una serie de prácticas de consumo, creación y goce que abarcan desde la producción artística vanguardista, el consumo de discos, ropa y drogas, hasta las conductas asociadas a las fiestas del periodo en cuestión.

4.3.2. El rock en la Generación X

En el caso de la denominada Generación X hay una especie de consenso entre la crítica académica respecto al protagonismo del rock. Pero no solo del rock, sino también del pop de los ochenta, del cine anglosajón y europeo, de las diferentes prácticas asociadas con La movida. De hecho los textos vinculados a la Generación X, fueron unos de los objetos de estudio predilectos de los para aquel entonces incipientes estudios intermediales⁸⁷. Estos textos despertaron desde muy temprano el interés de estudiosos en campos como la sociología, medios y comunicación y por supuesto la literatura.

Para Christine Henseler (en Henseler y Pope, 2007),

Rock music, which had been known in Spain since its origin in the fifties, emerged in the nineties' novels with a new centrality. By then, decades had created layers of canonical rock music which one could refer, knowing that most of the hip public would recognize the lyrics, remember the melodies, and share their significance. While in Entre visillos references are to Juan Ramón Jiménez and in Juan Goytisolo's Count Julian to Luis de Góngora, we are confronted in the newer author's works with Bob Dylan, Nirvana, and David Bowie. This does not just demand of critics more necessary footnotes if their students are to grasp all the implications of the text, but an attentive listening to what characters in these novels hear through their headphones. (xv)

Para muchos de los expertos que abordaron el estudio de estas novelas, el rock se plantea como el verdadero marco para el análisis de los relatos.

La cultura maldita del rock, su mitología, su estética y su forma de vida, los excesos de las drogas, configuran el marco referencial de esta nueva narrativa, como pudo serlo en gran medida el cine para los narradores de los 60 y 70, proporcionando una filosofía, una estética y la música de fondo. (Colmeiro, 2001: 14)

Ahora, si bien es cierto que el rock y la cultura de masas ofrecen un marco, no se puede ignorar que como textos literarios también se alinean inmediatamente en este universo, y sus vínculos con diferentes tradiciones literarias, incluso cuando estas no aparecen referidas explícitamente, son determinantes en la lectura de la mayoría de estas novelas.

Tras casi cuarenta años de vigencia del rock, con los medios de comunicación extendidos e interconectados en redes globales a través de la televisión de cable y los límites entre alta cultura y cultura popular cada vez más difusos, el estudio de estas novelas contó desde el inicio -a pesar de ciertos ataques-, con una valoración y unas herramientas que facilitaron una exploración bastante amplia de su universo referencial. Ejercicio este, que siempre enriquece las posibilidades de interpretación y comprensión de las obras y su contexto.

Entre las características que permitirían aunar a las novelas de este grupo de escritores en una misma categoría más allá de la inclusión de referencias a la música popular, se encuentra la elaboración de historias protagonizadas por jóvenes; la oralización del lenguaje juvenil en la

⁸⁷ Hay que destacar además que los estudios sobre la Generación X se dieron tanto en el ámbito académico español, como en el británico y el norteamericano. Esto fue posible tanto por su pertinencia en el desarrollo de las nuevas herramientas ofrecidas por la intermedialidad, así como por la oportunidad que tuvieron estas novelas de encontrar una mayor difusión gracias al poderoso impulso dado por las grandes editoriales españolas que empezaban a competir por su porción del mercado global.

escritura; la referencia recurrente a películas, bandas, canciones y videoclips en su mayoría provenientes del mundo anglosajón; la omisión a referencias de la tradición cultural y literaria española⁸⁸; el cuestionamiento a los valores tradicionales; la exposición del lugar de la televisión, los medios y las modas en la construcción de nuevas y frágiles identidades; la soledad del sujeto contemporáneo como tema recurrente; el consumo de drogas y alcohol normalizado entre los personajes; el ejercicio de una sexualidad liberada de las cadenas morales cristianas, pero sometida a nuevas dinámicas de consumo; también es característica común una exploración formal, llevada a cabo de una forma más radical en unos que en otros; y la intención de plasmar una realidad inmediata y contemporánea a partir de una reflexión en primera persona que permite con frecuencia la confusión de las figuras del autor y el narrador. (Amago en Hanseler y Pope, 2007: 61)

En cuanto a otros factores que intervienen en la percepción general de que estos autores pertenecen a un grupo se encuentra el hecho de que en realidad pertenecen a una misma generación, que tuvieron éxito con la publicación de sus primeros textos, a una corta edad -al menos en términos literarios-; también influye el hecho de que sus obras fueron rápidamente absorbidas por un mercado editorial que estaba en proceso de crecimiento multinacional y que explotaba la imagen del autor con dinámicas de mercadeo semejantes a las de las estrellas de música pop. Todo coincide con un *boom* del consumo juvenil en España y Latinoamérica fruto de las aperturas comerciales y los tratados de libre comercio que caracterizaron el neoliberalismo de los noventa.⁸⁹

No está demás advertir de nuevo que las obras de estos autores guardan diferencias considerables. Diferencias que además se han acentuado en el desarrollo de carreras muy interesantes y exitosas en el transcurso de los últimos treinta años -en contravía del destino que muchos auguraron a estos escritores-. Esta literatura que fue interpretada como fruto de la inmadurez de sus autores y de la voracidad del mercado, ha demostrado ser una nueva corriente dentro del mundo de las letras. Las nuevas dinámicas editoriales, la consolidación de la denominada cultura pop en el ámbito cultural, el nacimiento de generaciones digitales que no discriminan entre las viejas y anquilosadas categorías modernas de arte y cultura, han permitido el desarrollo de formas estéticas que se venían concibiendo desde la década del sesenta.

⁸⁸ Al caracterizar a este grupo de escritores se habla con frecuencia de la “ausencia de una tradición española” que no da lugar a matices, a pesar de que España y su historia son elementos fundamentales de la literatura de este grupo de autores. De hecho esta omisión resulta uno de los aspectos más conflictivos para la crítica más tradicional y conservadora, que ve cómo las referencias a los Rolling Stones, David Bowie o Wim Wenders desplazan a Cervantes, Góngora y Galdós de las páginas de la nueva literatura.

⁸⁹ Este boom de consumo es la versión hispanoamericana del boom que vivieron los países del primer mundo en la década del sesenta. Como España tras el Franquismo, países como Chile, Colombia y Argentina, vivieron procesos de apertura económica tras periodos de fuerte proteccionismo que impedían la llegada de muchos productos o que limitaban el acceso por los altos precios a otros (como discos, instrumentos musicales, grabadoras, walkmans, televisores, reproductores de video, ropa, entre muchos otros).

III. Análisis de las novelas: Relaciones intertextuales entre rock y literatura en la novela latinoamericana y española (1965-1995)

*Esta tarde, pensando todo esto frente a una ventana lúgubre donde cae la nieve,
con más de cincuenta años encima y todavía sin saber muy bien quién soy, ni
qué carajos hago aquí, tengo la impresión de que el mundo fue igual desde
mi nacimiento hasta que los Beatles empezaron a cantar.*

Todo cambió entonces.

G. García Márquez

Sí, la nostalgia sigue siendo igual que antes

1. *Gazapo*⁹⁰

“...y que la literatura no tiene más importancia que la conversación y que ninguna de las dos tiene mayor importancia y que ser escritor es lo mismo que ser vendedor de periódicos...”

Guillermo Cabrera Infante
Tres Tristes Tigres

Gazapo es la primera novela de Gustavo Sainz. A pesar de haber sido entregada para su publicación en el año 1963, no vio la luz hasta finales de 1965, por lo que comparte con *La tumba* (1964) de Agustín, el rótulo de pionera de la literatura juvenil mexicana. Con el tiempo, esto la convertiría en un referente de La onda, aun cuando se diferencia considerablemente de obras como *La tumba*, *De perfil* o *Pasto verde*.

La novela se desarrolla en algún momento entre el final de los cincuenta y primeros años de los sesenta y sigue los pasos de Menelao, un joven de clase media de 16 años, quien por conflictos familiares sale de la casa paterna para empezar una vida por su cuenta en un apartamento de la capital mexicana. La historia está construida a través del desordenado relato de una serie de anécdotas vividas y narradas por Menelao y sus amigos. Como eje de los diferentes episodios, se identifican fácilmente los conflictos familiares del protagonista y las relaciones que él y sus compañeros establecen con algunas chicas. En un artículo sobre *Gazapo* José Agustín (2005) plantea como protagonistas de la novela a la transición de la adolescencia a la vida adulta y al rol del amor en este proceso.

Entre los recursos narrativos, se destaca la forma en la que Sainz introduce en el relato la oralidad propia de los jóvenes de la época, ya sea en un diálogo entre amigos, una conversación telefónica o una grabación magnetofónica. En la novela los personajes suelen grabarse relatando historias para después escucharlas y analizarlas con sus compañeros, quienes en ocasiones graban sus propias versiones de un mismo episodio, presentando así diferentes puntos de vista, que son plasmados en la novela sin establecer un hilo temporal claro o lógico desde la perspectiva de una narrativa tradicional.⁹¹

Esta novela presenta además muy pocas referencias explícitas al mundo de la música o la literatura. Es un texto en el que el protagonismo lo tienen las narraciones y versiones de una serie de hechos acontecidos a un grupo de amigos en unos pocos días. Son jóvenes comunes, no intelectuales de la clase alta que exponen ideas elevadas de la vida y el arte. Ellos no hablan de libros o de música, hablan de sus romances, de las mujeres que desean, de los problemas en casa, de sus amigos. Para estos chicos la acción de narrar es tan importante como la vida misma y es en la posibilidad de compartir una historia con los amigos donde las vivencias adquieren sentido. También es destacable el lugar que tienen en la novela las calles y la geografía de ciertos barrios de la Ciudad de México, que surgen en medio de recorridos en auto y a pie, como testimonio de un espacio y un tiempo que adquieren vida en las experiencias de los jóvenes.

⁹⁰ Las citas y referencias de la novela se toman de la primera edición argentina de 1969.

⁹¹ En *Tres Tristes Tigres* de Guillermo Cabrera Infante también es mencionado este uso de las grabadoras portátiles por parte de un grupo de amigos a finales de la década del cincuenta. En su momento, con la novedad que suponía este tipo de equipos, se pensó y experimentó con la posibilidad de plasmar la espontaneidad del diálogo cotidiano en la literatura. Algunos pensaron que al igual que la cámara fotográfica revolucionó la pintura en el siglo XIX, las grabadoras revolucionarían la literatura.

De las novelas destacadas de la supuesta onda, esta es la novela que tiene menos referencias a la música y al arte en general: tres referentes de la alta cultura y trece de la cultura popular. El rock no aparece. La rebeldía o actitud irreverente de los personajes no comparte las mismas características que las actitudes contestatarias de los personajes de Agustín o García, cuya irreverencia encuentra sus raíces en las manifestaciones contraculturales intelectuales provenientes del cine, el rock o la literatura Beat. Al respecto Germán Castro (2015) propone que

(e)n *Gazapo* los adolescentes entran a la literatura mexicana y lo hacen recreando una realidad sociocultural inédita. En la primera novela de Sainz no se oye rock -el colmo, ¡escuchan a Ray Coniff, Lucho Gatica y Arturo Castro!-, no hay consumo de drogas -Menelao dice que ha tomado un Bromural, pero no hay viaje ni alucine-; no hay desplantes de rebeldía⁹²...; en fin, sin las características de los onderos, es una obra que recrea la adolescencia hastiada de los años sesenta y postula como escapatoria la metaescritura.

La introducción de este título dentro del corpus sirve como punto de referencia. Es evidentemente una novela que expone la vida de los jóvenes de DF, pero no comparte muchos de los recursos comunes en los otros textos abordados en este proyecto. Resulta un excelente ejemplo y antecedente de las rupturas formales que marcarían la literatura latinoamericana de fin de siglo y un valioso testimonio de la cultura juvenil mexicana.

1.1. De adultos y jóvenes

Los jóvenes que recorren las páginas de *Gazapo*, como se ha anticipado, no son los típicos jóvenes que encontramos en las otras novelas de la tal onda. En la mayoría de este tipo de relatos los protagonistas pertenecen a un grupo social con acceso a bienes culturales de élite - en muchos casos hacen parte de una clase alta o media-alta- y con una tendencia marcadamente intelectual. Incluso, en casos como el de *Pasto Verde*, *¡Qué viva la música!* y *El país de la dama eléctrica*, en que los protagonistas son chicos de una clase media, estos son caracterizados por su relación con el consumo de ciertos productos (películas, ropa, libros y principalmente discos); pero los personajes de *Gazapo*, que pertenecen a una clase media⁹³, en lugar de ser determinados por lo que consumen, son caracterizados por una serie de prácticas entorno a la narración. Mientras los personajes de Agustín elaboran una identidad a partir de su relación con la literatura y un capital cultural de élite, o los de Caicedo lo hacen desde su pasión por el cine y la música; los personajes de Sainz crean y recrean su identidad en el ejercicio de la narración de los eventos de la vida cotidiana, y con este fin recurren a una grabadora de mano (que pertenece a Menelao), a los teléfonos, a los diarios personales y por supuesto a los encuentros con los amigos, en cuya compañía se repasan con insistencia los

⁹² Esta afirmación no es cierta. Como se verá más adelante, los jóvenes que protagonizan esta historia sostienen una batalla contra el statu quo moral de su sociedad, pero lo hacen sin teorizar al respecto o sin ufanarse de ser rebeldes.

⁹³ El padre de Menelao es vendedor de una fábrica; el padre de Gisela, taxista; La madre de Balmori no sabe leer; la madre de Nácar viene de un pueblo pequeño. La importancia que se le da a la diferencia de clases puede parecer extraño al lector europeo o norteamericano; pero en el contexto hispanoamericano es un asunto determinante incluso en la actualidad. De la clase a la cual se pertenece, depende si se tiene la oportunidad de estudiar o no, la calidad de esta educación, si al terminar el colegio se puede iniciar una carrera universitaria o si ingresará inmediatamente en el mercado laboral. Algo importante a tener en cuenta, es que en el periodo en el que se escribe y transcurre la novela, las sociedades latinoamericanas eran testigos del surgimiento de una ascendente y creciente clase media, en la que trabajadores con poca o ninguna educación, que llegaron a las principales ciudades en busca de oportunidades, pudieron hacer un capital y ofrecerles a sus hijos una educación y unas oportunidades que ellos no tuvieron.

experiencias de unos y otros para darle forma a la vida. Esta práctica que es piedra angular de la amistad adolescente, es llevada al extremo por Menelao y sus amigos como parodia y homenaje a la oralidad en la literatura.

Lo que si comparten estos personajes con el universo juvenil de otros relatos, es la afirmación en la vida a través de un nuevo sistema de valores que se construyen en oposición a los valores tradicionales y a la vida adulta. La cultura adolescente de la década del cincuenta fue una respuesta a las transiciones sufridas a nivel global tras la Segunda Guerra Mundial, y representaba el alto grado de confusión al que se enfrentó el mundo de la postguerra. Por un lado estaba una generación que realizaba grandes esfuerzos para adaptarse a los cambios que supone un nuevo orden mundial y por el otro una generación que era el producto de esos cambios. Este panorama hizo de la brecha generacional un abismo (Hall y Whannel en Frith y Goodwin, 1998: 27-28). La tensión generada por esta distancia tuvo diferentes respuestas. Algunos jóvenes buscaron diferenciarse a toda costa de sus antecesores minando los valores culturales y aislándose en pequeños grupos en los que desarrollaban actitudes contestatarias; entre los adultos, se convirtió una tendencia señalar a estos jóvenes de antisociales peligrosos; el mercado capitalizó esta tensión comercializando toda una serie de productos para los jóvenes -entre ellos el rock & roll- y los medios dieron voz a todos los frentes, promoviendo las nuevos productos, las nuevas tendencias y sirviendo de plataforma al pánico más conservador.

Esta dinámica deja una huella en la prensa y los medios de todo el mundo. En España y Latinoamérica es posible rastrear este conflicto en los periódicos. A finales de los cincuenta se multiplican artículos -sociológicos, psicológicos, políticos y religiosos- que abordan el tema de la juventud como un grave problema de orden público y moral, y difunden incluso bulos sobre fenómenos relacionados con la cultura juvenil⁹⁴. En el centro del conflicto se ubica al rock & roll, considerado por unos y otros como expresión y voz del movimiento juvenil (Pujol, 2007: 41). En México el nuevo género fue recibido en un principio como una moda más proveniente del norte (en Hispanoamérica el rock no tenía las connotaciones raciales que cargaba en Estados Unidos e Inglaterra y el baile no era tan escandaloso dentro del contexto de los ritmos del Caribe). En palabras de Arana (2002), “Ni duda cabe que Europa y EUA las circunstancias de la posguerra y el miedo a la bomba se tradujeron en tensiones sociales explosivas, pero aquí (en México) vivíamos rutinas estrechas, aburridas, casi pueblerinas” (17). Sin embargo hacia el año 1957 los medios, haciendo eco a la prensa anglosajona, empezaron una campaña de desprestigio que ligaba al rock y a algunas películas roqueras con las pandillas y la delincuencia juvenil. Era su forma de justificar una serie de complejos fenómenos urbanos asociados a la juventud⁹⁵. En México, como ocurrirá en otros países, este conflicto toma además matices nacionalistas ya que el agente que supuestamente pervierte a la juventud es un producto extranjero y el joven es percibido tanto por la derecha como por la izquierda y la iglesia como un sujeto pasivo incapaz de juicio que debe ser salvado de las influencias negativas. (Arana, 2002: 57-81)

⁹⁴ El libro de Federico Arana sobre la historia del rock en México (2002) presenta una interesante muestra de este tipo de artículos alrededor del mundo.

⁹⁵ Las dinámicas que caracterizaron a la juventud en este periodo eran reflejo de una nueva configuración social, que se desarrolló en los centros urbanos y tenía como protagonistas a una clase obrera, que gracias a una mayor capacidad adquisitiva y a una mejor formación educativa, determinó, a través de su demanda, nuevas modas y formas de demanda, que en poco tiempo tuvieron impacto en los patrones de consumo de toda la comunidad. Esta capacidad de transformación de procesos sociales, que hasta el siglo XX habían sido de dominio exclusivo de las élites económicas, generó pánico en diferentes sectores conservadores alrededor del mundo. Dado que el rock se había interpretado como manifestación de estas nuevas dinámicas estos sectores se empeñaron en hacer desaparecer el rock and roll de las prácticas de los adolescentes blancos (en Norte América y Europa) y de los hijos de la clases privilegiadas (en el tercer mundo). (Chastagner, 2012: 39-40)

En *Gazapo* el lector es testigo de las formas que este conflicto toma desde la perspectiva de un grupo de adolescentes que al margen del fenómeno rock -y esto es lo interesante- encarna los conflictos generacionales de la década. En esta novela los jóvenes son protagonistas y los adultos, si bien no son el enemigo, sí desempeñan un rol como “lo otro”. Pujol (2006) lo explica así:

Una rígida demarcación separa, desde los 60, a jóvenes de viejos. No parece haber matices: aún se es joven a una edad antes considerada *madura* y se habla de vejez en relación a personas de más de 30 años (...) el lugar del Otro es ocupado por el adulto. Sus ideas políticas, sus proyectos de vida, su manera de entender -y practicar- el amor, sus valores y creencias más arraigadas, su gusto musical: todo aquello que conforma *la cultura* de los adultos es impugnado por la población joven. (56)

Esta brecha, manifiesta en un principio en nuevos patrones de consumo y en la búsqueda de nuevos modelos identitarios, se transformaría en el transcurso de los sesenta en un proyecto contracultural con un profundo impacto político, liderado por una minoría activa que se planteaba rechazar los valores burgueses. (57)

Ahora bien, en el imaginario que rodea la figura del joven de los años sesenta, se reproduce la imagen de jóvenes contraculturales y hippies que deseaban una transformación radical del mundo, pero hacia finales de la década del cincuenta nada estaba más lejos de la realidad. Aun cuando la brecha entre jóvenes y adultos era evidente no había aún una intención de vivir diferente. La historiadora Grace Palladino recuerda en su texto sobre la adolescencia en Estados Unidos que “Los jóvenes estaban tal vez impacientes, pero ante todo de abandonar la escuela, encontrar un trabajo y casarse, única manera legítima en la década del cincuenta de tener una vida sexual” (en Chastagner, 2012: 24). Había una intención de independizarse, más no de diferenciarse.

Es quizás por esto que en el caso de la primera novela de Sainz, los adultos no están ausentes ni son caricaturizados como en otros relatos semejantes; en *Gazapo*, aparecen siempre como foco de confrontaciones y tensiones de los que se desprenden dos grandes frentes de conflicto con los adultos: uno, es el autoritarismo con el que actúan los adultos frente a los chicos, al tratar de negar cualquier posibilidad de desarrollo de la subjetividad de los adolescentes, y el otro es el moralismo extemporáneo con el que pretenden educarlos.

1.2. *Contra la autoridad*

La primera anécdota narrada en *Gazapo* presenta a los amigos de Menelao planeando y tratando de llevar a cabo un robo. Ellos quieren sustraer las pertenencias de Menelao de la casa de su padre. Cuando el protagonista decide irse de la casa por los constantes conflictos con su madrastra, el padre trata de impedirlo prohibiéndole llevarse sus cosas, por lo que el chico se va solo con lo que logra cargar en sus brazos⁹⁶. Por esta razón sus amigos, roban las llaves de Menelao, para meterse en la casa de su padre y “rescatar” sus cosas, “su ropa, sus revistas, sus

⁹⁶ Es interesante que tras el fragmento en el que se cuenta la decisión del padre de Menelao, en nombre de la protección de la “institución familiar”, los chicos pasan en el auto cerca del Monumento a los niños héroes. Este monumento remite a un mito marcial del siglo XIX, en el que un grupo de adolescentes, cadetes del colegio militar, defienden hasta la muerte un fuerte mexicano contra los avances de la armada estadounidense. Este guiño puede interpretarse como la parodia de la apropiación oportunista de las instituciones tradicionales de la figura del adolescente.

colecciones, todo lo suyo” (Sainz, 1969: 15). Con este fin toman prestado sin permiso el auto del padre de Fidel, otro de los amigos, pagándole unos pesos al vigilante del estacionamiento. Poco a poco, de forma fragmentaria el autor presenta la historia de los personajes y sus conflictos con el mundo adulto, en la mayoría de los casos, por la intromisión de estos últimos en la vida de los jóvenes y su intención de controlar las diferentes dimensiones de su existencia.

En el caso de Menelao el lector se topa con tres figuras de autoridad: La madre, el padre y la madrastra. Tras separarse del padre por culpa de Madhastra⁹⁷, la primera desaparece durante toda la infancia de Menelao hasta aparecer por casualidad en su adolescencia. Durante los días en los que transcurre la historia ella se encuentra fuera de la ciudad, tratando de empezar una nueva vida en Cuernavaca. Por eso Menelao se queda en su departamento, donde descubre que ella tiene serias deudas, gracias a que los cobradores aparecen con frecuencia con la intención de embargar lo que hay adentro. Hacia el final del relato la madre regresa y Menelao la hace sentir mal para que no se quede y así poder continuar con su proyecto de emancipación. El padre, es un personaje que aparece un poco desdibujado, el trata de ejercer la autoridad, pero no la representa. Menelao considera que él es manipulado por Madhastra, quien es en última instancia el foco de los problemas que lo llevaron a irse de casa. Esta quiere impedir que Menelao continúe su relación con Gisela y se encarga de inventar historias para entorpecer la relación; en una pelea ella trata de golpearlo y llega al punto de leer su diario con el descaro de subrayar los apartes que le parecen interesantes. Este panorama expone el impacto de los conflictos de los adultos en la vida de los hijos.

En otro frente está la familia de Gisela, la novia de Menelao, una chica de unos trece o catorce años que no sabe absolutamente nada sobre su propio cuerpo, dado que sus tías -una católica y otra evangélica- y su padre consideran que todo lo relacionado con el cuerpo y el deseo es pecado. Por lo tanto las experiencias de Gisela con Menelao están todas teñidas por la ignorancia y el temor. El padre es retratado como un buen hombre, un poco primario, que al descubrir que su hija ha estado intimando con su novio la golpea como castigo y busca al chico para golpearlo. Es evidente que quiere proteger a su hija, pero no tiene las herramientas emocionales para hacerlo. Estas circunstancias son aprovechadas por Menelao, quien trata, a través de una nueva educación, en erigirse en una nueva autoridad para Gisela, con el objetivo final -no el único- de poder tener sexo con ella.

Otros casos son el de la madre de Nácar, la chica con la que sale Vulbo, uno de los amigos del protagonista, quien hace de celestina de su propia hija, que en apariencia es una chica virginal e inexperta, cuando en realidad a sus 16 años es viuda y tiene un hijo; y la madre de Tricardio, el antagonista de Menelao, es caracterizada como una mujer violenta que golpeó a su hijo hasta dejarlo con serios problemas de aprendizaje y comportamiento.

Lo interesante de esta elaboración de las figuras del adulto está en la forma que se reconoce su existencia y el impacto de sus decisiones en la vida de los chicos, al tiempo que se le resta toda legitimidad al ejercicio que estos hacen de la autoridad. Esto es lo que habilita a este grupo de adolescentes a realizar una serie de actividades que en teoría serían contestatarias o rebeldes, sin sentir ninguna culpa o sin considerar siquiera la opinión de los adultos. Ellos no quieren llamar la atención de los adultos con actos infantiles, ellos quieren hacer su propia vida, al margen de unas expectativas y unas normas que ellos consideran obsoletas para el mundo en el que crecen.

⁹⁷ A lo largo de la novela este es el nombre con el que Menelao se refiere a su madrastra. Siempre con mayúscula, símbolo de la autoridad y con la escritura incorrecta, como subversión del orden o réplica fonética de una mala pronunciación de la palabra madrastra.

Hay un gran logro en el texto, y es el de presentar las acciones de estos jóvenes al margen de elaboraciones discursivas. Por su emocionalidad la cultura adolescente se expresa esencialmente de forma no-verbal, en la música que escuchan, en su forma de bailar, en su vestimenta, sus hábitos, su forma de hablar (Hall y Whannel en Frith y Goodwin, 1998: 32). Contra la autoridad y el autoritarismo, transgresión y humor. Los adolescentes de *Gazapo* no son malos chicos, tampoco son pandilleros; ellos simplemente confrontan en su quehacer cotidiano ciertas reglas y convenciones que les impiden ser quienes quieren ser: ellos toman sin permiso el auto del padre de Fidel y buscan irrumpir en la casa del padre de Menelao; se burlan de la madre de Vulbo buscando alterarla o de la madre de Balmori, aprovechándose que no sabe leer y haciéndole pegar calcomanías de diálogos de *La Pequeña Lulú* en una réplica de la última cena⁹⁸; se ausentan del colegio sin permiso; se visten diferente a sus padres, ellas usan faldas cortas -por encima de las rodillas- y ellos usan camperas con zapatos de gamuza y el cuello de la camisa desdoblado; hablan de masturbación y sostienen conversaciones escatológicas sin importar que haya adultos escuchando; es más, hablan abiertamente de sexo y sexualidad con sus amigas y novias. Es de hecho en este último plano donde se desarrolla una de los frentes de conflicto más intenso entre jóvenes y adultos.

1.3. Cuerpo, sexo y moral

Los personajes principales de *Gazapo* son adolescentes y como adolescentes están obsesionados con el sexo y la sexualidad. De hecho, entre los aspectos más originales y transgresores de la novela, está el trato que se le da a este tema. El relato presenta con frecuencia escenas o historias de las experiencias sexuales de Menelao y sus amigos, pero la forma en que lo hace evita que se transforme en un relato erótico o en una novelita rosa adolescente. Los recursos narrativos, como cortar las escenas con deliberaciones o relatos transversales, inscribir estos encuentros siempre en el marco de otra historia, y el estilo adolescente de presentar los hechos, le permiten a Sainz ser transgresor sin estetizar los encuentros sexuales y sin incurrir en eufemismos o en un lenguaje simbolista -recursos comunes en la literatura hispanoamericana-.

En la actualidad esto no tiene nada de novedoso. Pero entonces, en las conservadoras sociedades latinoamericanas, resultaba directamente escandaloso. No faltaron las críticas que tildaron a la novela de pornográfica y los reclamos de censura. Sin embargo, dentro del contexto de publicación, la novela se presentaba como una manifestación juvenil más en la búsqueda de una mayor libertad sexual. Y es precisamente en este marco que la novela encuentra otros puntos de conexión con el mundo del rock & roll y la música.

Entre los cincuenta y los sesenta ritmos como el rock & roll, el boogaloo y la salsa pusieron al cuerpo en primer plano⁹⁹. Estas expresiones musicales no son en sí mismas el origen de la transgresión, pero si fueron un medio usado por jóvenes alrededor del mundo para librar una batalla que buscaba replantear las dinámicas sexuales en sociedades industriales urbanas. El lector contemporáneo debe entender que hace setenta años había una serie de tabúes respecto al cuerpo, la sexualidad y el deseo, que impedían abordar estos temas de una forma abierta. Tanto en el contexto católico hispanoamericano, como en el puritano-protestante anglosajón,

⁹⁸ En la novela se sugiere que muchos de los personajes jóvenes tienen o alcanzarán un nivel educativo mayor que el de sus padres. Esto es otro punto que determina la gran diferencia cultural-generacional entre padres e hijos.

⁹⁹ En los estudios que hay al respecto el rock and roll ocupa un rol protagónico debido a que de los géneros mencionados fue el que tuvo mayor exposición mediática y mayor alcance global.

todo lo relativo al cuerpo y al deseo pertenecía a una esfera privada. Es por eso que las presentaciones televisadas de Elvis, con sus movimientos de cadera, a mediados de los años cincuenta resultaron tan revolucionarias, y que al rock & roll y su baile se le atribuye un papel fundamental en la revolución sexual que se llevaría a cabo a lo largo de las siguientes décadas.¹⁰⁰ Como afirma Pujol (2007), el rock & roll propone una política del cuerpo realmente transgresora: “(n)unca antes un género musical demandó tanto espacio escénico, tanta actuación. Ni tanto cuerpo” (44). Este despliegue encontró una respuesta inmediata, casi catártica, de parte de un público joven, multirracial y policlasista que en la búsqueda de nuevos modelos identitarios tendía a la imitación de los gestos y las actitudes de las nuevas estrellas pop. (44-45)

En otras palabras, la desfachatez con la que los personajes de *Gazapo* viven el desarrollo de su sexualidad, la forma en la que se expresan sobre el sexo y el cuerpo eran consideradas por muchos una consecuencia de la degradante influencia que el rock & roll tenía en la juventud. Ahora, evitando la estrecha relación causal y los juicios morales, hay que decir que los estudios sociológicos sobre la cultura popular establecen un estrecho lazo entre manifestaciones como el rock & roll y el desarrollo de una nueva filosofía y política del cuerpo en los años sesenta. En palabras de Grossberg la energía del aparato del rock & roll se construye alrededor de las categorías de juventud y cuerpo:

Rock & roll celebrates youth, not merely as a chronological measure but as a difference defined by the rejection of the boredom of the “straight” world. The politics of youth celebrate change, risk and instability; the very structures of boredom become the sites of new forms of empowerment. The powerlessness of youth is rearticulated into an apparatus in which it becomes the site of “pleasure” and power (...) articulated around the materials pleasures of the body. (en Frith y Goodwin, 1998: 116)

Algunas manifestaciones de este nuevo panorama en la novela son las “cátedras” sobre sexualidad que Menelao da a Gisela para desmitificar y despojar al cuerpo y el sexo de los tabúes cristianos. Con el fin de legitimar su discurso es normal que Menelao use un lenguaje científico, así, por ejemplo, cuando Gisela le hace preguntas sobre la menstruación (Sainz, 1969: 82), él le habla de la dis, hipo, hiper, poli y la amenorrea dando definiciones de manual. Otro ejemplo se encuentra cuando las tías de Gisela husmean en su diario y encuentran apartes enteros que hablan sobre sexualidad de esta forma:

(...)en que consisten las alucinaciones sexuales diversas formas del autoerotismo ventajas inconvenientes de la castidad técnica correcta de desfloración causas y mecanismos de la excitación sexual importancia erotogénica del tacto descripción de las zonas erógenas(...) Se alarga se hincha y se endurece y de flácido y colgante se endereza y levanta más arriba de la horizontalidad todos estos cambios se deben a la repleción sanguínea de los cuerpos cavernosos de y esponjosos de la... (156)

Esta voluntad “civilizatoria” y “educativa” del protagonista también se manifiesta cuando escribe con marcador indeleble sobre el cuerpo de Gisela los nombres de las partes del cuerpo, invitándola a ella a hablar sobre ellas y nombrarlas sin eufemismos ni vergüenza (75-76). Esta actitud de “liberal moderado” (126), no obstante, encuentra su contrapartida en el hecho de que el objetivo final de todo este ejercicio, no es otro que el de adquirir una influencia tal sobre

¹⁰⁰ Más adelante se regresará una y otra vez sobre este tema. La importancia de la música popular en la formación de la identidad de los jóvenes de la segunda mitad del siglo XX hace inevitable que este sea un tema recurrente en las novelas analizadas en este proyecto

Gisela que le permita acostarse con ella sin problemas y regentar su vida¹⁰¹. El machismo se manifiesta en la intención de ocupar el rol de autoridad que los padres han dejado vacante erigiéndose a sí mismo como rector moral para Gisela, como cuando le escribe en una nota “Conejo que pasa todo el tiempo educando a su coneja que desea que su coneja sea una damita sincera natural discreta también elegante que no haga tantos gestos que la hacen fea” (41)¹⁰²; o cuando quiere hacerla sentir culpable por irse a una fiesta el mismo día en el que sufre una golpiza supuestamente por parte de Tricardio¹⁰³ (131-134). Estas conductas sirven de reflejo de los roles de género que existían en México en aquel entonces y de las modificaciones que estos sufrían en los procesos de urbanización y modernización.

En esta misma línea resulta particularmente transgresor poner en boca de unos adolescentes conversaciones sobre el aborto (156, 171-173), métodos anticonceptivos (165, 172) y masturbación (86, 88-89)¹⁰⁴. Como ocurre con la escena del marcador, la idea de llamar las cosas por su nombre, de exponerlas sin tapujos, sin estilizar el lenguaje o abusar de las figuras retóricas, sin presentar reflexiones teóricas, resulta una acción contestataria tanto en un plano estético como en una dimensión moral.

Para los jóvenes que protagonizan esta novela existe una estrecha relación entre la infelicidad de los adultos y los limitados márgenes morales de su sociedad. La moral cristiana¹⁰⁵ -no es casualidad que las tías de Gisela sean una evangélica y la otra católica- exalta el valor del sufrimiento y condena al placer y el deseo. En cambio para un sector privilegiado -pero representativo- de la juventud de la época, la diversión y el placer se erigían como los caminos para alcanzar una felicidad que ni siquiera hacía parte del proyecto de vida de las generaciones anteriores. Esta distancia hizo inevitable el choque de un sector de la juventud con la iglesia y sus directrices. En *Gazapo* este conflicto se evidencia en el rol de las susodichas tías; en la escena en que se burlan de la madre de Balmori con la pintura de la última cena; en la narración de Vulbo de su primera relación sexual con Nácar (173-174); así como en una escena en la que entre juegos, besos y caricias de Menelao y Gisela, el narrador intercala fragmentos de un texto, que podría ser de una enciclopedia católica o un texto de catequesis¹⁰⁶, que habla sobre el pecado y las prácticas de la confesión:

Tomo su carita con las manos y la beso en la boca. La abrazo. Inesperadamente paso la mano entre sus piernas y la beso y, al mismo tiempo, acaricio uno de sus senos rígidos por el portabustos, duro y suave a un tiempo, y la muerdo y paso la mano por su vientre, arriba del vestido, y la abrazo.

-Ya -dice. Jadea un poco.

¹⁰¹ De hecho un aspecto a tener en cuenta en los análisis de estas novelas es la frecuencia con la que se expone la violencia que los chicos ejercen sobre las chicas para tener sexo. Se habla de violaciones, golpizas y abusos con una naturalidad que resulta realmente chocante.

¹⁰² Hacia el final del relato (Sainz, 1969: 112) el objetivo de Menelao se concreta en una especie de “poder legal” que Gisela escribe y entrega a Menelao, en el que lo hace su representante y tutor de “todos los asuntos” relativos a los conflictos con su padre derivados de su relación.

¹⁰³ En otra versión la golpiza se la dan unos policías que lo descubren en una construcción persiguiendo a Tricardio con una barilla de hierro. La versión que involucra a Tricardio es funcional a Menelao para hacer sentir culpable a Gisela, que en el imaginario adolescente es la razón de la enemistad entre los dos chicos.

¹⁰⁴ Hay que considerar que incluso en la actualidad en algunos países latinoamericanos en los que la iglesia católica sigue ocupando un rol político importante, educar a los jóvenes sobre estos temas es materia de conflicto.

¹⁰⁵ La Teología de la liberación generó nuevos espacios para pensar y vivir la religión de una forma diferente, pero para el periodo en el que se desarrolla la historia de *Gazapo* estos espacios eran reducidos; además hay que considerar que México apenas treinta años atrás había sufrido Las guerras cristeras y sectores católicos muy poderosos se aferraban a las antiguas estructuras conservadoras con ahínco.

¹⁰⁶ Lamentablemente no se ha logrado identificar la referencia.

Para que haya pecado es necesario que concurran en él tres circunstancias, a saber: advertencia, consentimiento y libertad (...)

Quito los seguros de la puerta y abro. *El penitente debe manifestar.* Gisela ofrece sus labios y la desprecio. Estoy en el pasillo desierto. *El penitente debe manifestar además al confesor sus inclinaciones, buenas o malas, sus costumbres viciosas y las dudas espirituales que turben su alma, pidiendo su parecer y medios de dirección.* (113-116)

Tanto en la escena de las tías leyendo el diario de Gisela, en la de Madhastra leyendo el diario de Menelao, como en la demanda del sacramento confesional de relatar y narrar detalles, el autor pone en evidencia el morbo que despierta en estas figuras de autoridad moral todo lo relacionado con el sexo. Sin comentarios o reflexiones Sainz denuncia el moralismo hipócrita tan común en sociedades conservadoras cristianas y en un ejercicio muy honesto evita proponer alternativas; simplemente nos presenta a un grupo de chicos, que con las herramientas que tienen a mano tratan de enfrentarse a un sistema que los menosprecia y les quiere negar la posibilidad de un goce inmanente.

1.4. La pequeña Lulú y la mujer en Gazapo

Es fácil pasar por alto algunas referencias, ya sea por ignorar las posibles relaciones que puede potenciar, o porque en ocasiones se menosprecia el sistema al que pertenece. En los análisis literarios académicos, es común que se omitan algunos casos por no pertenecer al sistema de relaciones eminentemente literario. Por ejemplo, a pesar de que es una de las pocas referencias que es mencionada en dos momentos diferentes de *Gazapo*, las dos menciones a *La pequeña Lulú* suelen ser ignoradas. Sin embargo, las breves alusiones a este comic pueden servir para ampliar el alcance crítico de uno de los frentes de la novela de Sainz. Es bien sabido que uno de las facetas más controvertidas de la revolución sexual de los sesenta tiene que ver precisamente con las batallas libradas por el feminismo en la búsqueda de la igualdad de género y también es claro que esta realidad tiene un lugar en las novelas juveniles del periodo analizado.

Dado que los autores y los protagonistas de estos relatos son en su mayoría varones y adolescentes -por cierto muchos de ellos no se caracterizan precisamente por su sensibilidad y su empatía con las mujeres- a veces resulta difícil distinguir cuándo una escena que presenta violencia, abusos sexuales o un personaje femenino fuertemente estereotipado de forma negativa, funciona como denuncia, retrato o celebración de conductas machistas. En este sentido *Gazapo* no es una excepción. En la novela son narrados diferentes episodios de abuso, protagonizados por chicos que presionan insistentemente y en ocasiones con violencia a sus parejas. También, al igual que en las otras novelas mexicanas analizadas acá, se presentan escenas en las que se sugiere o se habla de cómo los chicos buscan a las empleadas de servicio doméstico para abusar de ellas. Una conducta de iniciación sexual común en los jóvenes de clases media y alta. Al igual que son comunes los ataques -verbales en su mayoría- a las mujeres que deciden hacerse cargo de su vida sexual y de su sensualidad sin ningún tipo de complejo o dependencia de un hombre.

En este panorama la mención a la *Pequeña Lulú* resulta particularmente interesante. Por un lado, porque el comic es referido en dos situaciones que suponen una transgresión: la primera es una escena en que Menelao roba un cuento en el Supermercado:

Me robé un cuento de *La pequeña Lulú*. Gisela rió y me dijo que iría al infierno. Le dije que mejor, que el cielo está lleno de solteronas insípidas y de señores aburridos; que en el infierno

está toda la gente interesante: artistas, perversas mujeres semidesnudas, políticos, delincuentes, magos, pintores, bellas adolescentes muertas sin confesión... (Sainz, 1969:128)

La segunda, es la escena mencionada antes, en la que Gisela, Menelao y Balmori se burlan de la madre de este último:

(...) en casa de Balmori. Él, Gisela y yo pegando letreros de *La pequeña Lulú* en un cuadro de “La última cena”. San Pedro es ahora Pepe del Salto; Andrés su hermano Tobi; Judas, la bruja Ágata (*cacle, cacle*); san Juan, Alicia; Simón, el señor Mota; Andrés: *¿Juras que no vas a arrojarme más bolas de nieve? Si no lo juras te espero a la salida.* “¿Qué hacen?”, pregunta la madre de Balmori, “¿No fue a la iglesia el domingo?”, dice Gisela. “Entonces no sabe...” “Mamá, con esto se ganan indulgencias”, aclara Balmori. “Tienen que estar en todos los comedores”, agregó. Y después hasta la señora nos ayuda. Tenemos que dirigirla, no sabe leer y hay que decirle dónde pegar los textos. Pero nos dominamos mal. Ni siquiera durante un minuto completo podemos contener la risa, que estalla. (166)

Las dos acciones, la del robo y la falta de respeto a un adulto, son simples actos de rebeldía adolescente; pero la burla y desacralización del cielo, el infierno y las figuras evangélicas, era leído por algunos como contenido verdaderamente herético y transgresor que no debía ser leído nunca por jóvenes religiosos. En esta interpretación se cree que no es casualidad los roles desempeñados por Gisela y por *La pequeña Lulú* en estos hechos. Por qué robaría un chico una revista de *La pequeña Lulú* y no de *Superman*?

La pequeña Lulú, es un personaje de tira cómica creada en 1935 por la caricaturista estadounidense Marjorie L. Henderson, que alcanza un gran reconocimiento en la cultura popular en Estados Unidos, Europa y Latinoamérica en el periodo de Postguerra¹⁰⁷. La historieta consiste en las situaciones vividas por un grupo de niños que crecen juntos en un barrio. Los chicos tienen un club liderado por Tobi -amigo y antagonista de Lulú- que tiene como lema “No se admiten mujeres” y Lulú, para jugar con ellos sin ser excluida está empeñada en demostrarle a los chicos que ellas son tan capaces como ellos de llevar a cabo cualquier aventura o travesura. De hecho, es común que para salir de algún problema o para vencer a niños de otros barrios Tobi y sus amigos tengan que recurrir a la astucia y valentía de Lulú¹⁰⁸.

Este rasgo feminista de la tira cómica que Sainz pone en las manos del narrador de su novela presenta por contraste el abismo que separa a las chicas de la novela -principalmente a Gisela y Nacar- de la pequeña niña llena de determinación y coraje que es Lulú, siempre dispuesta a luchar para demostrar que se puede valer por sí misma. De igual forma, el hecho de que los dos episodios que incluyen estas referencias deriven en burlas y cuestionamientos a símbolos

¹⁰⁷ Los diferentes roles ocupados por las mujeres durante y tras la guerra, en los países involucrados, hacía imposible mantener las brechas establecidas antes entre hombres y mujeres. Entre los importantes cambios que se dieron en este periodo estuvo el del aumento de mujeres trabajadoras, con un importante poder adquisitivo; lo que implicó por parte del mercado el aumento en la oferta de productos y servicios para mujeres. Y esto incluía por supuesto a las niñas.

Este panorama encuentra sus reflejos en la industria cultural. Por ejemplo *La pequeña Lulú* tuvo un éxito tal, que en la década del cuarenta la Paramount Pictures produjo una serie de cortos animados para cine -en reemplazo de los cortos de *Superman*- y en los cincuenta marcas como Kleenex y Pepsi usaron su imagen en campañas promocionales.

¹⁰⁸ Otros detalles a tener en cuenta: en los cortos es común ver a Lulú enfrentada a figuras de autoridad encarnadas en adultos, casi siempre hombres, a los que ridiculiza con su inteligencia y desfachatez; los padres son retratados como personajes malhumorados e intransigentes que obligan a sus hijos a hacer cosas que no quieren -como lecciones de piano y violín- y que son tildados incluso como “enemigos” por Tobi y sus amigos.

y figuras del cristianismo, tiene implicaciones muy interesantes: una, la más evidente, es de carácter moral, en la medida que se desacraliza a través del humor y la parodia símbolos y personajes que son pilares de la fe¹⁰⁹; la otra, es de carácter estético, dado que para confrontar estos símbolos, sustentados en poderosas y elaboradas construcciones teológicas y filosóficas recurre a un personaje de *cartoon*, una expresión de la cultura de masas, relativamente nueva, que con liviandad, humor y al margen del aparato discursivo tradicional, cuestiona, sólo con dibujos y unas pocas palabras, algunos de los dogmas más reaccionarios de la iglesia, como el lugar de la mujer en la sociedad.¹¹⁰

1.5. Tras las huellas del rock y el pop en *Gazapo*

Entre las pocas referencias explícitas que se encuentran en esta historia y algunos gestos y prácticas que se describen en ella, se puede elaborar un contexto cultural para la novela que ayuda a comprender por qué es incluida con frecuencia en el corpus de la literatura de La onda.

Hay que destacar que entre las trece referencias a la cultura popular que se identificaron, nueve pertenecen al mundo musical, dos a tebeos (comics) y dos al cine. Entre estas últimas se encuentra una referencia a Sandokan y la otra es la mención del título de una película que Menelao ve en la cartelera del cine Paseo: *La muchacha de los ojos de oro* (Sainz, 1969: 47), película de 1961 del director francés Jean-Gabriel Albicocco. La película es una adaptación libre del relato homónimo de Honore de Balzac, que desarrolla la historia de un triángulo amoroso compuesto por dos mujeres y un hombre. Más interesante resulta la trama de la novela balzaciana, que consiste en la historia de un joven y apuesto noble que se enamora de una chica de hermosos ojos dorados. El problema es que la chica vive encerrada en un palacio por la voluntad de un adinerado hombre mayor que ha regentado la vida de la muchacha y la ha educado en las artes amatorias para gozar de sus favores y su belleza.¹¹¹ La relación con *Gazapo* es evidente si se consideran las intenciones de Menelao al “educar” a Gisela. Una lectura más liviana podría considerar a *Gazapo* como una adaptación del texto de Balzac a la realidad mexicana de un adolescente de clase media de mediados de siglo XX.

En lo que respecta al universo musical de la novela, el lector se enfrenta a un panorama muy especial. Los seguidores del género juvenil o aquellos que se acercan a estos textos por las reseñas críticas esperan encontrarse con un texto cargado de referencias al rock & roll. Pero no hay nada por el estilo.

¹⁰⁹ También se podría pensar en el lugar que ciertas expresiones de la cultura de masas empezaban a tener en la educación moral de los niños de la postguerra.

¹¹⁰ Para cuando Sainz escribió su primera novela el Concilio Vaticano Segundo apenas estaba en proceso. La misa se daba en latín de espaldas a los feligreses y los asuntos importantes de la iglesia se discutían en esta lengua. En lo referente a la mujer, si bien empezaban a darse -sin mucho éxito- algunos pasos en la búsqueda de una actualización de la Iglesia respecto a la realidad social de sociedades urbanas, los estamentos más conservadores hispanoamericanos seguían considerando que el lugar de la mujer en la sociedad dependía por completo de su rol materno.

¹¹¹ En otro plano -aunque no es pertinente- también resulta interesante los juegos que se desarrollan en *Gazapo* alrededor del número tres. Las tres figuras de autoridad en la vida de Menelao (padre, madre y madrastra); las tres figuras de autoridad de Gisela (dos tías y padre); el triángulo amoroso de Nácar, Vulbo y el militar; el particular rol de Tricardio (cuyo nombre podría significar tres corazones) en la relación de Menelao con Gisela; el juego que propone la relación entre *Gazapo*, la película y la novela de Balzac (que por cierto hace parte de una trilogía incluida en *La comedia humana*); el apartamento donde vive Menelao es el 123.

Durante los cuarentas y los cincuentas la música del caribe -el bolero, el mambo, el cha chá, el son- vivió un gran apogeo de las manos de las Big Bands y del cine mexicano y norteamericano¹¹². Así que a diferencia de lo que muchos piensan para finales de la década del cincuenta y principios de los sesentas el bolero, el mambo o incluso la ranchera no eran música de viejos o de la generación anterior. Efectivamente en el contexto de Centroamérica y el Caribe estos eran géneros dominantes en los salones de baile. El rock & roll, por su sonido eléctrico, sus letras en inglés y sus bailes “extravagantes”¹¹³ tuvieron una lenta -por no decir pobre- acogida entre las clases populares latinoamericanas. El rock & roll en México fue adoptado en un principio por los jóvenes de clase alta que lo veían como una moda urbana que les permitía acceder a una modernidad que en Latinoamérica aún parecía lejana. Esto se hace evidente si se comparan el lugar que tiene el rock entre los personajes de las novelas de José Agustín -en su mayoría chicos de clases altas- y los de *Gazapo*. De una forma muy sutil Sainz da forma a este conflicto en un pasaje que el narrador recuerda las palabras de Vulbo acerca de Nácar, la chica que le gusta:

Nácar quiere casarse y no quiere terminar con su novio para enamorar un tipo que apenas conoce y también le gusta divertirse pero con tipos de su edad vestidos a la moda con auto y dinero y dominio indiscutible sobre el twist, el madison y el hully-gully. (81)

Para los personajes de la novela el rock & roll y los bailes asociados a este -como el *twist*, el *madison* y el *hully-gully*- hacen parte de una moda consumida por chicos adinerados. Ellos bailan y escuchan lo que se pone en los salones de baile -aunque no sea muyailable (64)-, Ray Coniff¹¹⁴(47) y Lucho Gatica y Arturo Castro¹¹⁵ (64-65). *My Reverie* suena y se baila en una fiesta a la que asisten todos los amigos y algunos familiares; no se entra en ningún detalle, aunque en otra descripción de la fiesta relatan cómo Mauricio chupaba las orejas de Nita mientras bailaban (122). En cambio la escena en la que Mauricio y Bikina bailan las canciones de *Inolvidables* en el apartamento de Menelao, es bastante sugerente:

¹¹² Las industrias cinematográfica y discográfica crecieron de la mano -el caso de la Paramount y Gardel en la década del treinta es paradigmático- y de hecho fecundó el desarrollo de los géneros musicales en el cine, así como la inclusión de escenas con músicos y bandas reconocidos en películas de géneros tradicionales -Louis Armstrong en Casablanca por ejemplo-. En el cine mexicano el caso más conocido es el de Pedro Infante, ídolo de la música ranchera que protagonizó películas a lo largo de los cuarentas y cincuentas con gran éxito. y fundamental para el reconocimiento de los ritmos tropicales en el mundo anglosajón es la participación de Pérez Prado y su orquesta en películas y programas de televisión en los cincuenta, con un impacto tal en la cultura norteamericana que llevaría a artistas de renombre como Nat King Cole a cantar en español.

¹¹³ Hay que considerar que a diferencia de Estados Unidos e Inglaterra en el Caribe y Suramérica los ritmos tropicales -e incluso el tango- siempre ofrecieron una experiencia más sensual del baile que no estuvo circunscrita a ciertas clases o razas. Si bien muchos de estos géneros surgieron en las barriadas pobres, diferentes factores culturales permitieron un flujo más rápido -aunque no sin resistencia de algunos sectores- de este tipo de expresiones y rápidamente fueron apropiados como manifestaciones con una fuerte impronta regional. Al comparar las posibilidades de contacto sensual que ofrecían los bailes de géneros del Caribe con los ofrecidos por los diferentes bailes del rock and roll, estos últimos no ofrecían una experiencia particularmente atractiva.

¹¹⁴ Ray Coniff es compositor y músico norteamericano conocido por sus composiciones para Big band de jazz con arreglos corales. Es interesante de hecho que una de las pocas canciones mencionadas por su nombre en el libro es *My Reverie*, una versión de Coniff de *Reverie* de Debussy, y que pertenece a *Concert in Rhythm*, un disco de 1958 que incluye varias versiones jazzeras de música clásica.

¹¹⁵ *Inolvidables* (1958), el disco que Mauricio pone en esta escena para seducir a la bailarina de teatro de revista Bikina, es un trabajo del músico chileno Lucho Gatica en colaboración con el mexicano Arturo Castro, en el cual hacen un homenaje al bolero mexicano de la primera mitad del siglo XX con sutiles arreglos jazzísticos. Este disco es considerado hoy por algunos como una obra vanguardista en el contexto latinoamericano por sus arreglos instrumentales más cercanos al formato jazz norteamericano que al típico trabajo de boleros publicado hasta entonces. (Party, 2018)

Puse *Inolvidables*, de Lucho Gatica y Arturo Castro en el tocadiscos y gradué suavemente el volumen. Para crear atmósfera encendí velas y apagué la luz eléctrica (...)

Y comenzamos a bailar, aunque el disco carece de ritmo y no es bailable. De pronto, ella me apretó, se juntó a mí y sentí sus pechos enormes, sin la coraza del brasier. Imagínate, lo había dejado en el baño o no lo traía; una desfachatez. Yo le acariciaba los cabellos duros de *spray* y los dos transpirábamos.

Cantaba Lucho Gatica y yo besaba el cuello de B., febricitante. (66)

Los boleros con arreglos instrumentales de jazz de este disco, no son la típica pieza de baile, pero por su suave cadencia se prestan para un baile lento e íntimo. Las letras de las canciones son románticas y la interpretación de Gatica es afectada, casi dramática. El baile representaba la situación ideal para acercarse y tener contacto físico con el género opuesto. El cuerpo pasaba a estar en primer plano y hacía de la música popular un elemento fundamental en las prácticas de cortejo. Es muy común en este tipo de relatos que las escenas de baile deriven en momentos sensuales o eróticos. En esta línea, Menelao narra la confusa escena¹¹⁶ en la que intercala el relato de un doloroso y grotesco encuentro con su abuela en la casa paterna, previo a la muerte de esta, con imágenes sensuales de bailarinas de cabaret bailando sugestivamente y cantando *Cuándo, cuándo, cuándo*¹¹⁷(91). Las formas sensuales que van tomando algunas formas de baile y la relación de estos bailes con algunos géneros populares hacen parte de una serie de prácticas sociales que lentamente instauraron una política transgresora del cuerpo que hizo parte de la revolución sexual que se “consumó” a finales de los sesenta y que desde entonces redefine los márgenes de lo público y lo privado y los roles masculino y femenino tradicionales. Si a este panorama se le suma la muerte -y la muerte de la abuela- el efecto de extrañamiento y de transgresión resulta aún mayor.

Por cierto que no es menos sorprendente el tema elegido por Menelao para musicalizar su primer encuentro íntimo con Gisela. La canción que el chico pone en su tocadiscos es *Fantasías para un gentilhombre* (1954)(37), concierto para guitarra de Joaquín Rodrigo¹¹⁸. Una pieza de música clásica contemporánea. Nada más lejano de los escarceos de otros autores con la cultura popular. No obstante en la interpretación que acá se propone hay un vínculo -quizás un poco superficial- con la cultura popular. En diferentes estudios sobre música popular en la década del sesenta se coincide en otorgarle un valor especial a los títulos de las canciones. Esto es relacionado con la importancia que la publicidad dio al *slogan* en las promociones de productos en este mismo periodo y que confiere al título y a los coros de algunas canciones el carácter de eslóganes (Chastagner, 2012: 59). En resumen, lo que interesa en esta referencia no es la obra a la que remite, si no la relación que se establece entre el título y la escena que acompaña. Así las *Fantasías para un gentilhombre* suenan para acompañar las fantasías sexuales de Menelao y, después, en el momento que el narrador aclara que suena *Los toques de caballería de Nápoles* -tercer movimiento del concierto de Rodrigo- es solo para establecer un juego entre la referencia marcial de la pieza musical con la discusión que empiezan el protagonista y su novia durante esta escena.

Ahora, si bien el rock & roll no aparece a través de referencias concretas, en la novela se mencionan algunas prácticas en las que el rock, el cine y la cultura popular se encuentran. Por

¹¹⁶ Por cierto que es un episodio interesante, en el que se cruzan los divertidos y juguetones diálogos del grupo de amigos de Menelao, la triste situación en la que se encuentra su abuela antes de su muerte en “compañía” de los chicos y las imágenes de las bailarinas. El conjunto puede interpretarse como un juego erótico-tanático.

¹¹⁷ Esta es una canción italiana compuesta por Toni Renis y Alberto Testa en 1962 en estilo de *Bossa Nova*, que en dicho año se convirtió en un gran éxito de ventas alrededor del mundo con versiones en inglés, español e incluso alemán. El fragmento que aparece en Gazapo es de la versión mambo en español de Tito Rodríguez.

¹¹⁸ Este compositor es ampliamente conocido por su obra *Concierto de Aranjuez* de 1939

ejemplo, la escena en la que el grupo de amigos de Menelao se encuentra en la fila del cine con el grupo de amigos de Tricardio y amagan con empezar una pelea (Sainz, 1969: 56), hace pensar en las reyertas entre “pandillas” de jóvenes en los cines que presentaban películas como *The wild one* (Benedek, 1953), *Rock around the clock* (Sears, 1956) o *Rebel without a cause* (Ray, 1955). Este tipo de películas cuyo tema central era la vida de jóvenes marginales que se enfrentaban a la autoridad y el *Statu quo* y que en muchos casos contaban con bandas sonoras rocanroleras fueron muy populares entre el público adolescente alrededor de todo el mundo. Como ya se ha mencionado, a partir de algunos incidentes en los cines, que al parecer fueron exagerados en algunos medios de comunicación, estas películas fueron atacadas y consideradas una influencia negativa para la juventud mexicana¹¹⁹. Sainz presenta esta escena en su novela sin detenerse mucho en ella, y de hecho, quizás como un guiño al lector, la bronca de los chicos no pasa de ser un juego de empujones e insultos que son aprovechados para “meterle mano a las mujeres” y que al final no trasciende.¹²⁰

Entre las prácticas que son pertinentes a esta investigación, también hay un gesto mínimo repetido por Arnaldo (56) y Menelao (81) en diferentes momentos de la novela, que es un clásico de la época gracias a personajes icónicos del cine encarnados por actores y roqueros como James Dean, Marlon Brando, Billy Haley o Elvis Presley. Es la acción de subirse la parte de atrás del cuello de la camisa¹²¹. Para la época y el contexto, era un gesto de *Pachucos*¹²² y de chicos rebeldes asociado al rock, el cine y las motos.

Finalmente, se rescata la escena previa al incidente del cine. Los amigos de Menelao juegan con cantar un par de versos de una canción usando una sola vocal. La canción es *Pancho López*, una canción popular en los patios de juego mexicanos, que cuenta la historia de un chico, Pancho, que vive a gran velocidad, nacido en 1906 y muerto en plena revolución como soldado a los 9 años, este personaje a los cinco años sabía disparar y bebía mezcal, a los seis se enamoró, a los 7 se casó y a los 8 tuvo un hijo¹²³. La canción derivó en una historieta homónima en 1957 que fue muy popular entre los niños mexicanos y que consistía en la historia de un chico que a pesar de su corta edad era el encargado de defender a su pueblo de los abusos del Caporal. De nuevo el niño ante la autoridad, como en *La pequeña Lulú*.

¹¹⁹ No deja de ser curioso, como este tipo de incidentes en los cines contaron con un increíble y desproporcionado despliegue mediático tanto en Inglaterra y Estados Unidos, como en México, Colombia y Argentina, por mencionar solo algunos casos.

¹²⁰ En esta misma línea se pueden presentar las peleas entre Menelao y Tricardio y sus respectivos grupos de amigos. Peleas que son reproducidas en diferentes versiones -La versión de la fiesta de Fidel, la de los chicos de la Escuela Nacional Preparatoria, la de los niños en la alberca del Junior Club, o la del departamento de Menelao- y en las que se habla de pandillas (Sainz, 1969: 51, 55) y se ficcionaliza lo que ocurre. De hecho este incidente es uno de los que mejor representa el juego entre narración-realidad-ficción que sirve como motor a la novela. A su vez parodia las versiones oficiales y periodísticas que sobredimensionaron este tipo de incidentes.

¹²¹ Este gesto sería motivo de homenaje y parodia en prácticamente todas las películas que hasta la actualidad reproducen los años cincuenta y sesenta.

¹²² Para una definición y análisis de lo que representa el Pachuco se recomienda leer *El laberinto de la soledad* (1950), el ensayo emblemático de Octavio Paz sobre la cultura mexicana.

¹²³ Una de las versiones de la canción dice: “Nació en chihuahua en novecientos seis/ en un petate bajo un ciprés/ a los dos años hablaba inglés/ mató dos hombres a la edad de tres./ Coro: Pancho, Pancho López./ Chiquito pero matón(x2)/ A los cuatro años sabía cantar,/tocar guitarra y hasta bailar/ a treinta yardas podía atinar/ un ojo a un piojo y sin apuntar./ Coro (x2)/ A los cinco años sabía montar./ la carabina sabía pulsar/ y su papá lo dejaba fumar/ y se emborrachaba con puro mezcal./ Coro (x2)/ A los seis años se enamoró./ luego a los siete, pues se casó,/ y lo que tenía que pasar pasó./ a los ocho papá resultó./ Coro (x2)/ Y aquí la historia se terminó/ porque a los nueve Pancho murió/ la moraleja de la historia es:/ no vivas la vida con tanta rapidez./ Coro (x2).” (Guerrero, 1955)

1.6. Conclusiones preliminares de *Gazapo*

Para esta investigación el caso de *Gazapo* ha resultado de gran interés. El hecho de ser entre todos los textos estudiados la historia que se desarrolla en el periodo más temprano, en el que el rock & roll existe, pero no se ha fundido con todos los símbolos de la juventud, permite establecer una distancia entre prácticas asociadas a los fenómenos juveniles de los sesenta y las prácticas tradicionalmente ligadas al rock & roll como género musical. En las siguientes novelas esto brindará una importante perspectiva en la medida que se presentará, de alguna manera, un análisis diacrónico de las formas que tomaron ciertos fenómenos y prácticas en el transcurso de la segunda mitad del siglo XX.

Por otro lado *Gazapo* empieza a plantear para la investigación una distinción entre novelas juveniles en las que se rescatan aspectos de la cultura popular de masas y las novelas en las que la cultura de masas es protagonista, en las que el texto y la historia giran en torno a la música y otras manifestaciones de la cultura popular. En esta línea *Gazapo* se encuentra más cerca de ser una *Bildungsroman*, aun cuando el breve lapso de tiempo en el que sucede entra en conflicto con algunas de las definiciones planteadas por autores como Bajtín (2008:198-244).

En conclusión, el rock & roll si bien está ausente en el texto, deja huellas a través de otras manifestaciones de la cultura de masas, como es el caso del cine, y a través de otras prácticas que eran propias de la juventud de la época -la rebelión frente a las figuras de autoridad, ciertas prendas de vestir, la revaluación de la moral cristiana- y que transcurridos tan sólo un par de años serían identificadas por los medios y la crítica académica como características del rock y la contracultura de finales de la década del sesenta. Así que si bien se propone reevaluar el lugar que tradicionalmente la crítica le otorga a esta novela en el campo de la literatura mexicana, se establecen una serie de relaciones que justifican, de alguna manera, el que se le haya estudiado, casi siempre, en el contexto de la supuesta onda.

2. *La tumba*¹²⁴

*Yo me he instruido he leído libros extranjeros
ajenos a su idiosincrasia o idiotigracia pero no
se espanten chaparroburgueses.*

Parménides García Saldaña

Pasto verde

Esta fue la primera de las novelas juveniles de la supuesta onda en ser publicada (1964) y la primera en alcanzar un éxito considerable -aunque sería su segunda edición (1966) la que alcanzaría una mayor repercusión, en parte, por las estrategias que el editor usó para promocionar la novela-. Las condiciones y reacciones que rodearon estas publicaciones fueron fundamentales para que el libro se diera a conocer y para que éste tuviera un impacto considerable en la década del sesenta¹²⁵. Sin ahondar demasiado en asuntos ya elaborados por la crítica, es imposible hablar de este libro sin mencionar la novedad que supuso su salida al mercado en un contexto literario como el mexicano y la dimensión subversiva que acompaña al texto, dados el tema, los personajes y el uso de las referencias. De hecho, es esta aura subversiva la que le da un lugar en la historia de la literatura mexicana e hispanoamericana.

Es una novela corta, lineal en su estructura, que en algún lapso de tiempo entre 1960 y 1964 desarrolla la historia de un periodo de la vida de Gabriel, un adolescente de 16 años que pertenece a una clase media-alta de la ciudad de México. Gabriel es un chico con inquietudes intelectuales que quiere ser escritor. Una educación privilegiada con unos padres adinerados y liberales le ha permitido tener acceso a importantes referentes de la historia de la literatura, la filosofía y la música. A su vez, Gabriel, como cualquier adolescente en sus condiciones, también muestra un gran interés por la vida nocturna, la fiesta y la diversión. De hecho gran parte del relato gira entorno a sus aventuras con diferentes mujeres y a la relación que establece con algunas de ellas.

Para iniciar el análisis se han buscado las referencias explícitas que la novela presenta en relación al mundo del arte y la cultura. En esta línea se han identificado más de ochenta referencias. Ahora bien, se han dividido estas referencias en aquellas que pueden enmarcarse como partícipes de la cultura letrada o intelectual y aquellas que hacen parte de la cultura popular.

De estas referencias, sesenta y dos están asociadas a la cultura letrada. Así, treinta y una referencias aluden al mundo literario-filosófico, principalmente nombres de autores o de libros mencionados por el narrador y sus interlocutores; veintitrés referencias nombran obras o compositores de música clásica, de las cuales trece son referencias directas al *Lohengrin* de Wagner, la obra favorita y leitmotiv que acompaña a Gabriel a lo largo del relato. En esta línea es destacable que de las sesenta y dos referencias mencionadas, alrededor de treinta guardan relación con la cultura y la historia alemana. Por otro lado se identificaron dieciocho referencias asociadas con la cultura popular, que incluyen principalmente autores, intérpretes, bailes y canciones del jazz y el rock & roll. Hay nueve referencias asociadas al primero y ocho al segundo.

¹²⁴ Todas las citas provienen de la segunda edición de la Editorial Novaro de 1967.

¹²⁵ No sólo en los sesentas. Según Rubén Pelayo para el 2004 *La tumba* y *De Perfil* contaban con más de 50 ediciones. (Pelayo, 2004)

Un análisis cuantitativo de este tipo no dice mucho en sí mismo, pero da algunas pistas que obligan a profundizar en las formas en que funcionan e interactúan las diferentes referencias en la novela. El proceso de análisis de las referencias provenientes del rock, hace obligatorio el análisis de otros referentes musicales y literarios. Esto ofrece al interior de la misma obra elementos de juicio por contraste o semejanza. Obviamente las referencias explícitas a una obra en particular permiten establecer relaciones más concretas. Mientras más general o abstracta es una referencia, es más difícil su análisis y se encuentra más sujeta a interpretaciones.

En *La tumba*, a diferencia de la gran mayoría de textos que analizaremos, hay una cantidad considerable de referencias que hacen parte de un registro culto de la tradición europea. Estas referencias en relación con las referencias provenientes de la cultura popular y de la cultura de masas ponen de manifiesto las tensiones que en los planos estético y cultural se desarrollaron en la segunda mitad del siglo XX gracias a las dinámicas económicas y a nuevos avances tecnológicos que transformaron las formas de producción, consumo y recepción de formas artísticas.¹²⁶

Este desarrollo también propone a los lectores diferentes planos de interpretación que dependen de sus conocimientos de los intertextos. El joven ondero de los sesenta encontraba una novela con múltiples referencias a la música contemporánea y con un lenguaje urbano y local, que le permite desarrollar procesos de identificación con los personajes de la novela y apropiársela como una expresión de su tiempo. El lector más intelectual encuentra un texto con elementos de Novela de formación con alusiones tanto a textos, autores y compositores clásicos de la tradición europea como a textos y autores de las vanguardias del siglo XX, que le permitiría incluir al relato en un contexto estético e intelectual. El lector latinoamericano común, encuentra una historia, que más allá de las referencias, es comprensible y cercana. Pero quizás lo más interesante es que las referencias de los diferentes registros guardan nexos entre sí que superan las relaciones anecdóticas para trazar vínculos importantes para la comprensión de lo que ocurre en la historia y para responder algunos enigmas argumentales que el autor propone. Al provenir de un joven escritor este ejercicio puede interpretarse como pedantería, sin embargo el resultado revela una conciencia y un dominio poco comunes en la escritura, pues es en estos pliegues entre diferentes registros y universos estéticos que la crisis del protagonista toma sentido.

2.1. El universo literario de *La tumba*

Este texto está plagado de referencias a diferentes tradiciones literarias, estas aparecen en la novela como cortas citas y alusiones a títulos o autores de textos.¹²⁷ Es evidente la intención

¹²⁶ Entre estos avances se cuenta el televisor y formas más eficientes de transmisión de información audio-visuales; nuevas formas de grabación y reproducción de música; nuevos radios y reproductores de discos más pequeños y económicos. Estas nuevas tecnologías hicieron posibles un flujo más rápido y amplio de productos artísticos al igual que hicieron posible la globalización de la industria del entretenimiento liderada por los capitales estadounidenses. En Latinoamérica, este fenómeno se topa con la educación de las clases altas en los valores y los referentes artísticos provenientes de una tradición europea que desconfiaba sobremanera de las expresiones populares que no se encuentran inscritas en un registro folclórico.

¹²⁷ En esta línea de trabajo se identificaron alrededor de 30 referencias al mundo literario y filosófico. Entre ellas la mayoría aluden a nombres de autores: Chejov (14, 15), Nabokov (14, 90), Lutero (23), Kafka (26), Julio Enrique (26), Nietzsche (28, 34), Kierkegaard (34), Steinberg (40), Rimbaud (42, 43), Barbusse (58), Sandburg (63), Pound (63), Hegel (70), T. Williams (73), Malraux (78), Jaspers (80), Perse (80), Verlaine (80), Kerouac (80), Beckett (80), Logerqvist (80), Gide (89, 91). Asimismo se encuentran referencias a unas pocas obras concretas:

del autor, de hacer explícitas estas referencias en el uso de comillas y cursiva, recurso que, como se verá más adelante, suele ser omitido en este tipo de novelas. Este recurso tiene la intención de caracterizar al narrador y de proponer una tradición literaria para la novela. Fernández Bencosme lo propone de la siguiente manera:

Creo (...) que es posible interpretar esta pedantería no solo como una simple exhibición de conocimientos por parte del autor, sino también como una estrategia de distanciamiento irónico con respecto al narrador protagonista. En mi opinión, la lectura de la novela se enriquece si consideramos la pedantería de Gabriel Guía como una característica que lo aliena de su entorno (y del lector implícito) y que contribuye en gran medida a su patético desenlace. Se trataría en este caso de una estrategia narrativa con un doble cometido, por una parte se reafirma la formación literaria del autor a la vez que se distancia críticamente de su personaje. (84)

Al mismo tiempo, estas referencias se pueden leer como guiños al lector, que permiten tanto establecer nexos temáticos como darle un cierre a una historia con final abierto. Un ejemplo de esto son las tres breves citas que aparecen en la novela; dos de Nabokov y una Tennessee Williams. Estas aparecen como epígrafes que preceden un giro en la historia. Lo curioso es que ni el libro, ni las cinco partes que lo componen cuentan con epígrafes. Las citas aparecen en medio de las páginas 14, 90 y 73 (Agustín, 1967), en cursiva y alineadas a la derecha de la página, seguidas de un párrafo que empieza con las dos primeras palabras escritas en mayúscula, al igual que el inicio de cada una de las partes de la historia.

La primera cita “Comme un fou il se croit Dieu, nous croyons mortels” (Como un loco él se cree Dios, nosotros nos creemos mortales) aparece firmada por Delalande. Esta cita, que guarda semejanzas con un refrán popular francés, es atribuida a Delalande en el epígrafe que Nabokov da a su novela *Invitado a una decapitación*. Delalande también citado en *La dádiva* es un filósofo francés creado por Nabokov. Referencia opaca, ilustrada, en la que se juega con los límites entre la ficción y la realidad¹²⁸. Esta referencia se presenta como un juego literario y un guiño que comparte el narrador-autor de *La tumba* con un lector conocedor, actualizado, y con conocimiento de otras lenguas.¹²⁹

Esta breve cita o epígrafe, también remite a la obra en la que aparece, *Invitado a una decapitación*, que cuenta la historia de Cincinnatus C., un intelectual, que acusado de un crimen tan abstracto como “torpeza gnóstica” es condenado a muerte¹³⁰. El hecho de que esta novela transcurra en los últimos días de vida de un condenado a muerte, obliga a pensar en la posible

Ritter Nerestan (30, 65), novela de la escritora húngara Christa Winsloe; *El concepto de la angustia* (34) de Kierkegaard; *Une saison en enfer* (42) y el poema *Voyelles* (42) de Rimbaud; *Rojo y negro* (78) de Stendhal; *Ulalume* (90) poema de Poe.

¹²⁸ Hay que decir que las dos novelas de Nabokov se encuentran entre los últimos textos del autor ruso escritos en su lengua materna, antes del exilio.

¹²⁹ Las traducciones de estos textos al inglés datan de 1959 (*Invitation to a beheading*) y 1961 (*The gift*). Las ediciones francesas y españolas son posteriores. Asimismo este tipo de recursos que ayudan a caracterizar como pedante al protagonista de la novela, sirven a Agustín tanto para legitimar como para parodiar su novela como texto que pertenece a un registro culto. En este sentido el autor siempre fue muy honesto en sus pretensiones y dejó claro que el aspiraba tanto a la venta masiva como al reconocimiento literario. (Renouprez, 1996: 176)

¹³⁰ La historia relata los días en prisión del protagonista, a la espera de una ejecución cuya fecha es incierta. Ante la angustia Cincinnatus busca en la escritura una salida, una alternativa. Finalmente, en la escena de la decapitación el personaje se levanta y emprende su camino. Algunas interpretaciones suponen que es un símbolo de la liberación del personaje de las ataduras de su vida material. El libro es considerado por la crítica uno de los mejores textos de Nabokov. Es un texto de gran complejidad psicológica, con fuertes nexos con la literatura absurda y existencialista. (Nabokov, 2002)

relación con la trama de *La tumba*, que expone las angustias y acciones de un adolescente en los días previos a su suicidio.

La segunda cita de Nabokov “Personne. Je sonne. Repersonne” (Nadie. Yo toco. Re-nadie) pertenece a *Lolita*. En el original es “Je resonne” (Yo resueno o toco de nuevo). Nabokov propone un juego de palabras en una escena en que el protagonista toca la puerta de una casa y mientras espera que alguien atienda es presa de una increíble ansiedad. Como todo juego de palabras se pierde o se ve limitado en la traducción¹³¹. En *La tumba* este juego de palabras da inicio al último aparte de la historia: “SONABA, SONABA, sin detenerse. Un ruido sin fin. Sentía la cabeza próxima a estallar. Sonaba.” El ruido que Gabriel escucha en su cabeza es un “Clic” que se repite frecuentemente. Este sonido lo acompaña hasta el final de la historia. Suena y resuena en su cabeza, manifestación de una crisis nerviosa que lo lleva a tomar un arma para suicidarse.

En este mismo formato de epígrafe-cita está la línea de Tennessee Williams “Wild things leave skins behind them...” (Las cosas salvajes dejan piel detrás de ellas...) que pertenece a la obra teatral *Orpheus descending*, estrenada en 1957. La frase en sí sirve para anticipar el conflicto que vive Gabriel por cuenta de las confesiones de Elsa, que termina en un comportamiento hiriente y autodestructivo de la pareja. Este tipo de relación autodestructiva es el tema principal de la obra de Williams. Una mujer madura, cuyo esposo agoniza en el hospital, se enamora de un joven músico recién llegado al pueblo. Presas del pasado, los deseos y un contexto conservador, la relación desencadena una serie de conflictos con un trágico final.

Otra referencia a destacar es la mención de *Ritter Nérestan*, pieza de teatro traducida al español como *La niña Manuela*, de la autora húngara Christa Winsloe. “-¿Qué pasa querida?” pregunta Gabriel a Dora después de que ella lo toma de la mano para hablar con él lejos de otros chicos “-Vinimos a hablar en serio, no a discutir sobre el *Ritter Nerestan*.” (Agustín, 1967: 30) Le dice ella. La referencia que no tiene mayor importancia al interior del diálogo, en realidad establece un vínculo interesante tanto con la novela como con la escena que precede. *Ritter Nérestan* es un texto publicado hacia principio de la década del treinta y es considerada la primera novela lésbica de la República de Weimar. Cuenta la historia de Manuela, una chica que vive su adolescencia en un internado alemán para hijas de oficiales, que se enamora de una profesora y que tras afrontar los conflictos que suponía su tendencia sexual y los conflictos derivados de su frustrada relación, decide suicidarse.

Este es un texto protagonizado por chicas adolescentes, que aborda con seriedad y sin menosprecio los conflictos y la sexualidad juveniles. Al parecer empezó a ser escrito cuando Winsloe estudiaba aún en un internado en Potsdam, y algunos de los hechos descritos en el texto tienen origen en las vivencias de la autora, quien se convertiría en uno de los íconos de la escena lésbica de Berlín y München en la década del veinte. La incorporación de elementos de la vida del autor, que permite hacer más verosímil la historia, es una de las constantes de las primeras novelas de Agustín. De hecho, la introducción de anécdotas reales ha llevado a los lectores a atribuir a los relatos de Agustín una dimensión biográfica, lo que ha terminado por difuminar los límites de ficción y realidad incluso en algunas exploraciones académicas de sus textos.

¹³¹ Habría que considerar que *Personne* puede ser traducido como persona o nadie. Que “sonne” o “resonne” se traducen sueño y resueno. Y finalmente el prefijo *Re*, como un énfasis o repetición precediendo la palabra *Personne*, modifica la palabra y el sentido del enunciado poéticamente.

Por otra parte, el diálogo al que pertenece la primera mención a *Ritter Nérestan*, termina con Dora contándole angustiada a Gabriel que su padre la quiere enviar a Austria dado que va a reprobado el año escolar y que para aprobar el director del colegio le propuso “ir a la cama con él”(31). Se crean así puntos superficiales donde las historias se cruzan.¹³²

Continuando esta línea de análisis se encuentra la mención de *Rojo y negro* (78) de Stendhal, de nuevo en un aparte en el que la referencia misma no tiene mayor importancia para la historia. Sin embargo, esta novela establece interesantes conexiones intertextuales con *La tumba*. En *Rojo y negro* el protagonista es un joven con gran capacidad intelectual, que se muestra soberbio con sus pares. Un joven con un gran interés de pertenecer a la naciente clase burguesa y que utiliza su conocimiento para ocupar un lugar en ella. También muestra una gran debilidad por las mujeres al tiempo que se revela su incapacidad para establecer relaciones.

Asimismo, la referencia al paso de *Ulalume* en la página 89, interpela al lector conocedor al poema de Edgar Allan Poe. Este es un poema breve y musical, de lenguaje simbolista e imaginario gótico, en el que el sujeto poético camina sin darse cuenta hasta la tumba de su amada, una joven muerta prematuramente. Esta referencia que cumple la función de ridiculizar un poco una fiesta del Círculo Literario Modernista, remite también a la muerte de Laura, prima de Gabriel¹³³, que se presenta como la mujer con la que más afinidad tiene Gabriel en la historia y con la cual no alcanza a tener un romance. Tras la muerte de esta, Gabriel decide escribir una novela y termina por escribir algunos versos que hablan sobre el amor y la muerte que lo hacen avergonzar (58).

Finalmente hay que resaltar dos hechos, el primero, es que en los textos mencionados hasta ahora la juventud de algunos personajes juega un importante rol en las historias; el segundo, es que el o los protagonistas mueren al final de los relatos. Al final de la novela Gabriel toma un arma con la intención de matarse y dada la verosimilitud de la primera persona se hace imposible para el lector saber que ocurre. Si bien hay quienes sostienen que es imposible o irrelevante saber si Gabriel en realidad se suicida, la relación intertextual que se desarrolla con todos estos textos funciona como anticipación de lo que ocurrirá al final, así como de confirmación de la muerte del joven protagonista.

Por otro lado, entre las alusiones explícitas, se encuentran referencias a dos obras filosóficas, *Así hablaba Zaratustra* (29) -a través de una alusión a la composición de Richard Strauss- y *El concepto de la angustia* de Kierkegaard (34). Obras de un valor fundamental para la corriente existencialista de mediados del Siglo XX. Las referencias a estos dos textos hechas al paso, sirven, no obstante, para caracterizar a Gabriel; revelando por un lado sus aspiraciones intelectuales, pero dejando en evidencia, al mismo tiempo, las contradicciones, que dada su forma de vida, le impiden ser consecuente con sus pretensiones. En otra línea de análisis, trazando quizás conexiones muy frágiles, se podría afirmar que Gabriel se siente además identificado con estos dos autores, que de alguna manera se veían torturados por su visión intelectual del mundo y al mismo tiempo se veían profundamente perturbados por la imposibilidad de llevar a feliz término las relaciones con las mujeres que admiraban y amaban.

¹³² Hacia el final de la novela aparece de nuevo esta idea de la relación entre docentes y alumnas con la crisis que desencadena en Gabriel la confidencia de Elsa, chica de la que se enamora, de haberse acostado con un profesor de filosofía (Agustín, 1967: 73).

¹³³ Otro detalle, el poema publicado en 1847 es dedicado a Virginia Clemm, la esposa y prima de Poe, que murió de tuberculosis siendo aún joven en 1847.

No hay la menor duda de que la escritura de un autor está inscrita no en una, sino en varias tradiciones, y que estas, superan los textos sugeridos en un solo libro. La aparición de ciertos nombres y títulos registra a un texto en una tradición, en una línea de escritura y lectura. *La tumba* en este sentido plantea una serie de pistas bastante claras. Esta novela puede inscribirse en una tradición europea en la que el existencialismo de los siglos XIX y XX tiene un peso importante. La construcción de esta tradición también desempeña un rol significativo en la caracterización del narrador y sus amigos. El hecho de que sólo hablen de literatura europea o norteamericana, el conocimiento de otras lenguas además del español y la mención de obras y autores de escasa difusión y difícil acceso, evidencia la pertenencia del narrador y su círculo a una clase privilegiada con un acceso extraordinario a un capital cultural y simbólico exclusivo. Al mismo tiempo, esta situación revela el carácter snob de Gabriel que se ufana constantemente de este conocimiento. La tradición cultural hispanoamericana brilla por su ausencia. No porque no exista, sino porque el narrador se niega a mencionarla. Mientras él vive en una ciudad como México, la mayoría de sus referentes culturales pertenecen a otro mundo. Esta escisión de alguna manera determina la existencia de un abismo cultural entre los jóvenes intelectuales mexicanos de clase alta y la gente del común.

Gabriel ridiculiza a casi todos los personajes del libro. A las chicas con las que sale, los compañeros del Círculo literario, los amigos de su padre, los jóvenes intelectuales y los seudo beatniks. Los critica a unos por snobs, a otros por cursis, a la mayoría por estúpidos. Emite con frecuencia juicios sobre los demás con soberbia y cinismo, como si sólo él supiera todo de la vida, como si sólo él supiera apreciar el arte. Es un personaje poco empático, que transfiere sus inseguridades a su entorno buscando evitar la autorreflexión. Sin embargo, a las noches, cuando se encuentra solo en su habitación no puede evitar sentir una profunda angustia. Al fin y al cabo no es más que un chico asustado y confundido por las inquietudes y contradicciones de la adolescencia.

2.2. El universo musical de *La Tumba*

Mencionar la importancia de la música en esta novela es un lugar común. Sin embargo, más allá de la mención de una u otra pieza y del análisis general sobre su lugar en la historia es poco lo que se profundiza en el asunto. Las referencias roqueras suelen ser englobadas y puestas en relación con otros fenómenos sociales vinculados con la juventud y la música clásica es con frecuencia ignorada o mencionada al paso -en parte porque la cantidad e importancia de estas citas pone en cuestión el protagonismo que muchos adjudican al rock y el pop en la novela de Agustín-. También se encuentran los análisis, que como el de Fernández Bencosme (2016), hablan de una “presentación de estos referentes (clásicos) mano a mano con muchos otros procedentes de la cultura de masas de un modo indiscriminado” (85), lo que no es del todo correcto. Es cierto que en el libro se les da espacio a expresiones provenientes de la música clásica y de la música popular, pero no precisamente de una forma indiscriminada. Ignorar o pasar por alto la importancia y preminencia que el narrador da a las expresiones más clásicas de la música sería como ignorar la increíble cantidad de referentes provenientes de la literatura canónica. Este detalle es importante en la medida que caracteriza al narrador y al contexto social y cultural del que hace parte; que en última instancia es el objeto de la parodia y la crítica que realiza el joven Agustín en su novela.

2.2.1. Música clásica

Una de las particularidades de *La tumba* como novela juvenil de los sesenta es precisamente el lugar otorgado a la música clásica en los gustos del protagonista¹³⁴. Al igual que las referencias literarias, las referencias musicales clásicas tienen como objetivo ayudar a caracterizar a Gabriel, pero a diferencia de las primeras, busca construir, con la ayuda de un narrador, un ambiente para las escenas o para ciertos momentos de la novela.

Uno de los mejores ejemplos de cómo funcionan estas referencias es el *Lohengrin* pieza original de 1848. Como ya se ha mencionado la ópera de Richard Wagner es la obra más mencionada en todo el libro, lo que amerita que se realice un análisis diferenciado de esta. Aparte del uso del nombre de Elsa, las historias no guardan semejanzas entre sí¹³⁵. *Lohengrin*, es una composición de Wagner que toma como punto de partida la leyenda medieval del *Caballero del cisne* que es incorporada por el poeta y caballero alemán Wolfram von Eschenbach en sus relatos sobre Parsival, hacia el siglo XII. A grosso modo la ópera trata de un caballero, Lohengrin, hijo de Parsival, que es enviado por la Orden del Santo Grial, a la que pertenece, para salvar de su terrible destino a una princesa indefensa, llamada Elsa. Es una historia romántica con elementos de *Märchen* y de literatura de caballería, que encuentra un final trágico, cuando los protagonistas y amantes deben separarse porque ella falta a su palabra y traiciona la confianza de Lohengrin, que se veía comprometido por un juramento de la Orden del Santo Grial a no confesar su nombre (Wagner y Abbado, 1990). El texto de la pieza, compuesto por Wagner en alemán, es inasequible para Gabriel que si bien sabe inglés y francés reconoce -a pesar de su fascinación y conocimiento de la cultura germana- su ignorancia de la lengua alemana (Agustín, 1967: 23). Por esto se ha de suponer que lo que fascina a Gabriel de este disco que escucha una y otra vez a lo largo del relato es su musicalidad.

Esta pieza cumple una doble función de caracterizar al protagonista a partir de sus gustos y de ambientar una serie de escenas al mejor estilo de una banda sonora. La recurrente mención del narrador a piezas de música clásica y obras literarias ayuda a establecer el perfil de este chico intelectual de clase alta capitalina, al tiempo que revela cómo este conocimiento y las pretensiones que de él se derivan, abren un abismo entre él y sus semejantes. El hecho de establecer una pieza de ópera como leitmotiv del relato reafirma este perfil -por encima incluso de sus referencias a piezas instrumentales-. Es un hecho que la ópera es un género musical de difícil acceso en el mundo latinoamericano del siglo XX. Primero, asistir a una representación de una pieza de ópera no era fácil; los costos y las condiciones de estas representaciones siempre han hecho del público de la ópera un público selecto y reducido. Segundo, el acceso a las lenguas (italiano, alemán y francés principalmente), limitaba hasta hace poco la comprensión inmediata de las representaciones¹³⁶. Tercero, el gusto por el canto lírico se

¹³⁴ La música clásica ocupa un lugar destacado dentro de las referencias musicales de *La tumba*. El narrador muestra un gran conocimiento de esta y de otras expresiones afines como la ópera y el ballet. El leitmotiv que acompaña al narrador de principio a fin es la ópera de Wagner, *Lohengrin* (14, 64, 75, 77, 83, 88, 90, 91, 94, 99, 101) - con 13 alusiones de considerable importancia -, también se mencionan *Así hablaba Zarathustra* (29, 32) y los valeses (64) de Strauss; *La sorpresa* (64) de Haydn; *La historia de un soldado* (64) de Stravinski; *Carmina Burana* (77) de Karl Orff; *La danza del sable* (83) de Jachutarian; *El bolero* (95) de Ravel; La pieza para ballet *Coppelia* (95) con música de Delibés; Así como breves menciones a Debussy (80), Grieg (80) y Wagner (95).

¹³⁵ Una de las parejas de Gabriel en la historia es Elsa - que es el nombre de la protagonista del *Lohengrin* -. Ella se revela como una “perfecta conaisseur musical” al identificar, tras escuchar unas cuantas notas, el autor, el movimiento, el concierto y la orquesta de una pieza escuchada en el auto, gesto que impresiona a Gabriel y le revela el perfil intelectual de la chica. (Agustín, 1967: 71)

¹³⁶ Ahora es posible encontrar representaciones operísticas con subtítulos y traducciones simultáneas. Hace 50 años sólo se podía acceder en algunas representaciones a un folleto con las traducciones de los textos originales.

cuenta entre los más refinados y difíciles de adquirir entre las expresiones musicales. Sólo este aspecto ya define una personalidad particular del protagonista de *La tumba*.

Para establecer como cumple la función de ambientación, se parte de un “rastreo” de las escenas en las que se escucha o se hace referencia al *Lohengrin*. Este método revela que en la mayoría de los casos Gabriel escucha este disco cuando está sólo en su habitación o en la sala de su casa; en estos momentos del libro, el narrador se muestra triste, reflexivo o en conflicto con su entorno. De hecho, el preámbulo de muchas de estas escenas está determinado por las discusiones de Gabriel con su padre.

Las excepciones a la escucha solitaria de la pieza de Wagner son una escena en la que se celebra una fiesta del Círculo Literario Modernista y dos apartes en los que suena la ópera mientras Gabriel y Elsa hablan en casa de la chica. En la primera, el *Lohengrin* sirve para reforzar la parodia de esta “fiesta” en la que se escucha ópera, mientras alguien declama *Ulalume* de Poe y otros hablan de Heidegger (90). Las otras dos escenas presentan la primera vez que Gabriel y Elsa salieron juntos (63-64) y uno de los últimos encuentros (92-96) cuando deciden abortar el niño que Elsa espera de Gabriel. En la primera escuchan el *Lohengrin*, *La sorpresa* y *La historia de un soldado*; en el último escuchan el *Lohengrin*, *Coppelia* y *El bolero*. Son dos escenas que encuentran en este juego de referencias una estructura especular y que tienen como marco el *Lohengrin* y su trágica historia. Habría que resaltar el hecho de que uno de los recursos que caracterizan algunas de las obras de Wagner es el de crear una melodía que acompaña a cada uno de los personajes principales a lo largo la historia. Esto permite caracterizar y reconocer a los personajes cada vez que entran en escena, creando también un ambiente dramático particular (Paulus, 2000).

Hay que destacar que en las primeras páginas del libro sólo hay a una referencia al *Lohengrin*, en la página 14 y no hay más referencias a esta pieza hasta la página 64, cuando se encuentra con Elsa. Con esta relación, aunque no sólo por ella, se multiplican los conflictos en la vida del joven narrador y con estos empiezan a multiplicarse las referencias al *Lohengrin*. Finalmente es en las últimas doce páginas de la novela que se acumulan la mayor cantidad de referencias a esta obra, coincidiendo con la pérdida de la razón de Gabriel. Así, el *Lohengrin*, se transforma en la “banda sonora”, en la melodía, que acompaña al protagonista en su caída.

Otra referencia que desempeña un rol importante en relación con la historia es el vals vienés coral de Johann Strauss II *Wein, Weib und Gesang Opus 333* (1869). Esta pieza musical es mencionada en el libro en la escena en la que Gabriel recibe una carta de Dora (Agustín, 1967: 64), que se encuentra en Viena. Con la carta Dora le envía un disco, sobre el que dice: “Los valeses te los mando y desde aquí me burlo, porque fuera de los archiconocidos títulos, no entenderás nada”. Hacia el principio de la historia Dora es enviada a Viena por su padre, debido a sus faltas en el colegio. Cuando ella busca la ayuda de Gabriel este se burla de ella y le dice que podrá disfrutar de su estadía en la ciudad de los valeses. Así que el disco es una forma de tomar revancha de la burla de Gabriel y de restarle importancia a las ofensas de éste, ahora que vive feliz en Viena abrazando las ideas marxistas.

En un principio, esta referencia sola no plantea nada más, pero si se la pone en relación con otra serie de referencias en la novela todo cambia, al punto de convertir esta referencia -no su música- como uno de los ejes temáticos de la historia. *Wein, Weib und Gesang* Es un juego de palabras que es atribuido en la novela y en otros textos a Lutero, pero la existencia de dichos semejantes en diferentes lenguas alrededor del mundo, hace pensar en que lo más probable es que sea un adagio popular. Incluso el famoso emblema de los sesenta “sexo, drogas y rock &

roll” no está muy lejos de este adagio en sus connotaciones. Hay una escena en la que Gabriel cita y transcribe a Lutero en la página 23. En este aparte Gabriel tras lanzar lejos *La rueda*¹³⁷, toma un libro de “Respetable encuadernación” y lo abre al azar encontrando una frase atribuida al padre del protestantismo alemán -que al estar en alemán no logra comprender-: “Wer nicht liebt Wein, Weib und Gesang/ der bleibt ein Narr sein lebelang” (Quien no ama el vino, las mujeres y el canto/ permanece tonto toda su vida). La vida que Gabriel narra en *La tumba* se encuentra atravesada por el licor, las mujeres y la música. La cita de Lutero, como la composición de Strauss establecen una relación, simple, evidente, pero no por eso menos importante, entre la historia, la literatura, la música y la vida con pretensiones hedonistas del protagonista.

Dadas la idealización de la que ha sido objeto *La tumba* por quienes la interpretaron como un manifiesto generacional, y la satanización de la que fue objeto por los puristas literarios y los estamentos más conservadores de la sociedad mexicana, se ignora con frecuencia la dimensión moral -y moralista incluso- que se le puede atribuir a la historia de Gabriel, un joven que se condena a sí mismo en el vacío hedonismo pequeño burgués de una vida dedicada al alcohol, las mujeres y la música (*Wein, Weib und Gesang*). La posibilidad de esta interpretación se presenta en el mismo texto, cuando Dora habla por última vez con Gabriel, ella no lo acompaña con el licor mientras él se emborracha y lo invita a cambiar, a luchar, a buscar algo diferente para su vida para que no se quede estancado (Agustín, 1967: 85-87).

Más adelante en la novela, tras una discusión con su padre, Gabriel se dirige a la sala “a hacer escándalo con el estéreo” (77) y escucha además del *Lohengrin*, *Carmina Burana* y *La caída de Berlín*. *Carmina Burana* es una cantata escénica del compositor alemán Carl Orff. Su punto de partida son 25 de los 300 textos medievales, escritos en latín y en formas medievales del francés y el alemán, encontrados en una abadía benedictina alemana a principios del Siglo XIX. Los textos elegidos por Orff se caracterizan por exaltar la naturaleza, la vida, el amor, el juego, el vino y los placeres terrenales (de nuevo *Wein, Weib und Gesang*), además de criticar y satirizar a los poderosos y a la iglesia. Uno de los grandes logros de Orff es haber utilizado

¹³⁷ La única referencia explícita que no se ha podido identificar en la novela es la de un libro mencionado en las páginas 22 y 23 con el nombre de *La rueda*. Ahora bien, lo primero que llama la atención es la semejanza con el nombre de *La tumba*. Por lo que podría tratarse de un juego que remite a la novela de Agustín que el lector tendría en sus manos y a una desacralización o parodia de la misma: “Volví a ocuparme de mi lectura - la curiosidad hizo que comprara *La rueda* y hacía que no la arrojase por la ventana -. ¡Este Juavaninno es realmente un retrasado mental! Aún soporté de regular agrado *La rueda* cuando una inmensa sensación de asco me invadió. Me asqueaba la novela en especial, y acostado escupí lo más lejos que pude al arrojar el libro por la ventana. Pero fallé”. (22-23)

Existe, no obstante, la posibilidad de que se refiera a *Bajo la rueda* (1906), novela de Herman Hesse. Es difícil confirmarlo, pero hay algunos indicios que establecen nexos entre los dos textos, de una forma muy parecida a la usada en otras referencias de la novela: el libro de Hesse aborda la vida de Hans, un joven que siempre trató de hacer lo que los demás le decían que era lo correcto, por lo que dejó a un lado cualquier vínculo o asunto que lo distrajera de sus deberes truncando su infancia y su juventud. Ya en el seminario se hace amigo de un joven que es su opuesto y vive en función del placer. Esta amistad y los conflictos internos derivados de esta lo llevan al intento de suicidio y abandonar el seminario. Al regresar a su pueblo, trabaja en una fábrica y conoce a Emma, una chica que lo atrae, pero que termina asustándolo por su iniciativa y por la intensidad de su deseo. Al final Hans muere ahogado en confusas circunstancias. El hecho de que se trate de una novela alemana, que explora los conflictos existenciales de un joven, la asociación de este libro con la cita de Lutero sobre *Wein, Weib und Gesang* (23), así como la muerte del protagonista al final, permiten pensar en la relación con *La tumba* y con los otros relatos nombrados al interior del texto. Además, la edición española de Plaza y Janes de 1961 para *Bajo la rueda*, tiene una ilustración en la portada que guarda una gran semejanza con la de la segunda edición de *La tumba*. Es un misterio la alusión a Juavanino; pero podría ser una alusión a Juan, traducción de Hans en algunas viejas ediciones españolas.

elementos de la música religiosa medieval y coral en sus composiciones, por lo que la música adquiere un sonido muy cercano al de la música sagrada cristiana al tiempo que los textos exaltan los aspectos más mundanos de la vida.

Por otro lado, *La caída de Berlín* que escucha Gabriel, corresponde a la banda sonora de una película soviética de Mihail Chaiureli de 1949, compuesta por Dimitri Shostakóvich, uno de los músicos soviéticos más importantes. La película tiene como objetivo exaltar el liderazgo de Stalin y de la Unión Soviética en la derrota nazi de 1945 narrando el romance de un joven obrero ruso con una profesora idealista. Se trata de una película de propaganda, típica del realismo soviético, que sin embargo es apreciada por la crítica dados los logros de su realización y su banda sonora¹³⁸.

El cruce de estas dos referencias pone de manifiesto una de las contradicciones que plantea la historia narrada por Gabriel. Por un lado la exaltación hedonista de los placeres terrenales y por el otro la crítica a la forma de vida burguesa. Hacia el final del libro con la aparición de Dora, convertida al marxismo, este debate se hace más presente en las reflexiones del protagonista, quien no encuentra goce o sosiego en su forma de vida, pero cuyo cinismo y comodidad no le permite abrazar las ideas que, según Dora, lo salvarían de su destino.

Otras referencias que pueden ayudar a comprender las diferentes funciones desempeñadas por un intertexto musical en la novela son el *Bolero* de Ravel y *Coppélia* de Delibés. El narrador dedica unas palabras a ambas piezas, recurso poco común en este texto. Sobre la primera dice:

Elsa se durmió. Wagner había terminado mucho tiempo antes. Para entonces le correspondía el turno a Ravel con su *Bolero*, que sembró en mí una curiosa mezcla de tristeza, de soledad y hastío. La tonada del *Bolero* no salía de mi cabeza, revuelta con mis ruidines. (Agustín, 1967: 95)

El *Bolero*, es una obra compuesta en 1928 por el músico francés Maurice Ravel por encargo de la bailarina rusa Ida Rubinstein, para su compañía de danza. La principal característica de esta pieza es su monotonía, determinada por un ritmo simple, que se repite a lo largo de toda la canción a un mismo tiempo. La melodía adquiere cierto carácter épico dado el crescendo continuo que se desarrolla hasta el final y las pequeñas variaciones orquestales (Ravel y Barenboim, 1992). Dada esta repetición y monotonía, no es de extrañar que Gabriel lo asocie con los “ruidines” que empiezan a atormentarlo y que se harán más intensos en la medida que se acerque el final de la historia, en una especie de crescendo literario, representado en el texto por la repetición cada vez más frecuente de la palabra “clic” que escucha el narrador en su cabeza. En este caso la pieza musical de Ravel puede ser interpretada junto al *Lohengrin* como la música que caracteriza y musicaliza la locura de Gabriel.

Sobre *Coppélia* afirma:

Por cierto, Elsa había estado cursi al grado máximo. Le dio por declamar. Cuando hubo bebido sus tragos, una serie de poemas infames fueron proclamados con el fondo de *Coppélia*. Elsa aparentaba sentirlos, pero como estaba tan briaga, ni eso hacía bien. ¡pobre y traqueteado Delibes, nunca imaginó que su música sirviera para fines tan siniestros! No exagero... (Agustín, 1967: 95)

¹³⁸ Por cierto la participación de Shostakóvich en la composición de esta banda sonora, le permitió al famoso músico reconciliarse con el partido, tras haber sido denunciado en el 48 por formalista.

En este caso *Coppélia* cumple la función de parodiar la relación de Gabriel con su novia, al tiempo que ambienta la declamación de poemas de Elsa. *Coppélia* es un Ballet cómico musicalizado por Delibés en 1870 y basada en *El hombre de arena* del escritor alemán E. T. A. Hoffman. En esta comedia, Franz, un hombre de pueblo se enamora de una muñeca automática creada por el Dr. Coppélius, e incluso considera abandonar a su prometida Swanhilda, por ir tras esa extraña mujer que ve sentada, estática, leyendo en un balcón. Tras una serie de aventuras desarrolladas en la casa del inventor, Swanhilda salva a su novio de ser sacrificado por el inventor con el objetivo de dar vida a la muñeca Coppélia. Al final los novios se casan tras indemnizar al inventor por los daños ocasionados en su laboratorio (Delibés y The Victor Ullate Ballet, 2013). Estas referencias desempeñan de nuevo una función caracterizadora. En el ballet está la idea del hombre que es presa de la confusión y que se enamora de mujeres que no son reales o que son idealizadas románticamente, lo que no habla bien del juicio del personaje, motivo que está presente en la historia de Gabriel. Por otro lado, utilizar de fondo la música de una pieza cómica, para la representación de una escena protagonizada por una Elsa ebria y cursi, justo después de que han tomado la decisión de abortar, tiene como función proyectar un ambiente que por contraste puede resultar grotesco y carnavalesco.

2.2.2. Intertextualidad de ida y vuelta

El riesgo y la riqueza de trabajar con las relaciones intertextuales es semejante al de establecer constelaciones cuando uno mira al cielo sin saber nada de astronomía. Las posibilidades de establecer diferentes figuras y relaciones con y entre las estrellas que vemos en el cielo son casi infinitas. Por eso no consideramos despreciable las relaciones que surgen entre las obras referidas en *La tumba* con otras expresiones artísticas.

Así, no se considera un asunto menor el hecho de que varias de las piezas musicales mencionadas hagan parte del mundo de las artes escénicas, como el *Lohengrin*, *La historia de un soldado*, *Carmina Burana*, el *Bolero*, *La danza del sable* o *Coppélia*. Asimismo la mayoría de estas piezas están compuestas para ser bailadas o incorporar el baile en sus representaciones, excluyendo el *Lohengrin* y sumando los vales de Strauss. El cruce de géneros, de universos artísticos, que incluso en sus orígenes fueron cuestionados o considerados como formas de arte popular o formas artísticas menores dirigidas al entretenimiento, prefiguran de alguna manera el destino que le esperaba a *La Tumba* como novela.

Finalmente, no se puede ignorar el papel que desempeña la literatura en las obras mencionadas explícitamente en la novela. De las ocho piezas musicales referidas por el narrador cinco tienen estrechos nexos con la literatura: el *Lohengrin* con el *Parsival* de von Eschenbach, un texto fundamental de la literatura en lengua alemana; *Así hablaba Zaratustra* de Strauss con el libro del mismo nombre de Nietzsche; *La historia de un soldado* con uno de los relatos del escritor ruso Afaniesevev -considerado como la contraparte rusa de los hermanos Grimm por su trabajo con la tradición popular-; El *Carmina Burana* de Orff con los textos medievales de los que fueron extraídos; *Coppélia* de Delibés con el famoso relato de Hoffman; el vals *Wein, Weib und Gesang* de Strauss con los versos atribuidos a Lutero. Parece que Agustín anticipara las objeciones a la intermedialidad de su texto y ofreciera una serie de antecedentes provenientes de la alta cultura, con lo que, además de alinear su texto en una tradición “oficial”, deja en evidencia que el cruce de los universos literario y musical no es nada nuevo.

2.2.3. Jazz y rock: sonidos jóvenes y populares...?

Finalmente están las referencias explícitas asociadas a la música popular¹³⁹. Este tipo de análisis revela que el rock & roll tiene en realidad muy pocos referentes concretos en la historia; de hecho, el jazz cuenta con más alusiones. Ahora bien, resulta que el jazz tiene una larga historia en México que va desde la popularidad de algunas *big bands* tras la revolución a principios de siglo, hasta la consumación de una escena jazzera en los años sesenta, pasando por la persecución que sufrió durante el gobierno de Vasconcelos que la consideraba una influencia perniciosa para la juventud mexicana (Hernández Romero, 2020). El hecho es que para inicios de la década del sesenta, si bien era música conocida e interpretada en escenarios populares, no era precisamente la música que el pueblo mexicano escuchaba. En este sentido, por su actualidad y su relación con el cine y la moda, el rock era una música con mayor audiencia que el jazz¹⁴⁰. En *La tumba*, no obstante, Gabriel considera al jazz y al rock como géneros menores respecto a la música clásica (Agustín, 1967: 50-51) y tiende a reconocer más su gusto por el jazz.

Estas referencias son presentadas por el autor con funciones semejantes a las referencias literarias y a los referentes de la música clásica. Ahí está lo novedoso de la novela de Agustín y es en ese plano que se desdibujan las fronteras entre la cultura popular y la alta cultura. En *La tumba* las alusiones al mundo roquero no reemplazan las referencias letradas como ocurre en la mayoría de las novelas que se analizarán, tampoco es cierto que aparezcan de forma indiscriminada unas y otras; hay una discriminación, en *La tumba* se privilegian las referencias cultas y letradas. Sin embargo, todas las referencias ayudan a construir un contexto y un perfil para la historia y los personajes y establecen líneas de lectura que más allá de la caracterización y la ambientación, le permiten a un narratorio acceder a otros planos de la historia que no son tan evidentes.

Entre los intertextos provenientes del jazz y el rock & roll, la novela presenta fragmentos de las letras de tres canciones. Este hecho nos obliga a analizar las posibles relaciones que las letras de estas canciones establecen con la historia y los personajes.

El primero es un fragmento de *There is a tavern in the Town*, que Gabriel introduce en la narración de la siguiente manera:

Terminada la reunión, Dora y Jacques subieron a mi coche y fuimos a cafetear a un lugarejo pseudobeatnik llamado La Náusea Embriagante. Ahí estaba oscuro como mis pensamientos (...)
De un tocadiscos salía una gruesa voz cantando:

There is a tavern in the town
& there my true love sits down

¹³⁹ Entre estas el Jazz ocupa un importante lugar: se menciona a Mongo Santamaría y su disco *Afro Jazz* (Agustín, 1967: 23, 44); la canción *Solitud* (51) de Duke Ellington; se transcriben algunos versos de *There is a tavern in the town* (26); y se alude a famosos intérpretes del jazz como Peter Appleyard (45), Washington (51), Satchmo y Adderly (80). Las referencias concretas al rock & roll se limitan a tres canciones: se citan cuatro versos de *Run Samson run* de Sedaka y Greenfield (37); se mencionan dos versos de *Jail house rock* (84) de Elvis y se alude a *Swing down sweet chariot* (44) cuya versión más conocida es de Elvis. Las otras referencias al rock engloban al género, pero no por ello son menos importantes, como se verá más adelante.

¹⁴⁰ Esto pone de manifiesto esa extraña zona gris que ocupa el jazz entre los registros cultos y populares y los intensos debates que se llevaron a cabo durante el siglo XX antes de que el Jazz ocupara al lado de la música clásica un lugar de privilegio en las academias musicales y los estudios musicológicos.

& drink her wine as happy as can be
& never thinks on me.

Después, pareció que me había inyectado la tonada: no podía despegarla de mis labios... (26)

También conocida como *The drunkard song* (*La canción del borracho*), es una vieja canción de la tradición popular norteamericana¹⁴¹:

There is a tavern in the town, in the town
And there my true love sits him down, sits him down,
And drinks his wine as merry as can be,
And never, never thinks of me.

Fare thee well, for I must leave thee,
Do not let this parting grieve thee,
And remember that the best of friends
Must part, must part.

Adieu, adieu kind friends, yes, adieu
I can no longer stay with you, stay with you,
I'll hang my harp on the weeping willow tree,
And may the world go well with thee.

He left me for a damsel dark, damsel dark,
Each Friday night they used to spark,
Used to spark,
And now my love who once was true to me
Takes this dark damsel on his knee.

And now I see him nevermore, nevermore;
He never knocks upon my door, on my door;
Oh, woe is me; he pinned a little note,
And these were all the words he wrote:

Oh, dig my grave both wide and deep, wide and deep;
Put tombstones at my head and feet, head and feet
And on my breast you may carve a turtle dove,
To signify I died of love. (Vallee, 1934)

Esta canción consta de dos momentos: en las primeras estrofas un sujeto poético habla de una mujer sentada, bebiendo en un bar, ignorando la existencia del hombre que la ama, para después despedirse de todos afirmando que va a colgar su arpa del sauce llorón, alegoría de su suicidio. En las estrofas finales otro sujeto poético, la mujer, habla de cómo ese hombre que amaba ya no está y habla de una nota que éste dejó clavada antes de morir en la que afirma que murió de amor. Habría que recalcar que a pesar del tema y las imágenes simbolistas de la letra, la música que la acompaña dista mucho de ser triste o melancólica, por el contrario es una melodía alegre y desenfadada en la mayoría de sus versiones.

¹⁴¹ Probablemente - dada la descripción que hace de la voz - Gabriel escucha la versión jazzera más conocida de esta canción, en la voz de Rudy Vallée, cantante y actor de cine estadounidense de las décadas del 30 y 40. De haber alguna certeza sobre el intérprete de esta canción se podría realizar un análisis más completo que supere la dimensión textual de la misma, pero en este caso se ha de suponer que la omisión del intérprete supone un énfasis en las letras.

En esta referencia se cruzan de nuevo el vino, las mujeres y las canciones, tan presentes en la novela y en otros intertextos; pero además, sugiere un guiño al lector conocedor de la canción, dado que al final, antes del suicidio, Gabriel deja al igual que el personaje de la canción, una nota colgada en la pared. Y recurso común, la muerte del protagonista al final del texto de la canción establece un nexo con un número importante de referencias literarias.

El segundo fragmento de una canción hace parte de los epígrafes que el autor introdujo en medio de los capítulos, como preámbulo de nuevas escenas: “Run Samson run/ Delilah’s on her way/ Run Samson run/ Y’ain’t got time to stay/ SEDAKA & GREENFIELD” (Agustín, 1967: 37). Estos cuatro versos pertenecen a *Run Samson run*, una canción de rock & roll con una suave melodía cercana al country, que fue grabada y distribuida con un considerable éxito comercial en 1961 por Neil Sedaka y Howard Greenfield¹⁴². La canción cuenta en un tono cómico la historia bíblica de Sansón y como este muere al final bajo los escombros de un techo. Al final, como moraleja, se afirma que todas las mujeres tienen algo de Dalila y advierte que se debe confiar más en un león hambriento que en una mujer con un corazón tramposo. Los versos usados por Agustín, componen el coro de la canción, un vano intento de advertencia a Sansón por la pronta llegada de Dalila. Este epígrafe, precede justo un aparte de la novela que presenta los romances y conflictos que se desarrollan con dos mujeres poco comunes, la tía Ruthermore y su prima Laura. La tía, que Gabriel no conocía, resulta ser una hermosa mujer de mundo, con la que, estando ebrio, tiene un romance en una fiesta, y su prima empezaba a convertirse en el amor de su vida, cuando muere en un accidente automovilístico tras haberse embriagado con él. Los versos que advierten sobre el peligro que suponen las mujeres introducen así el tema principal de este aparte de la novela: *Wein, Weib und Gesang*.

El tercer fragmento en cuestión consiste en dos versos:

(...)Die Lohengrin terminó, y sin saber por qué, puse un rock.

Warden trew a party

In the county jail

Pensaba en lo hermoso que sería vivir solo completamente retirado de la sociedad

- ¿Sociedad?

no, sociedad. En el sótano de una casa semiderruida, comiendo plátanos, bebiendo whiskín y escribiendo versos cursis a la naturaleza y escatológicos a la humanidad. Pero, como no podía ser, bajé al jol para ver TV (...) Al terminar el extranjero film, festejé su final con un largo trago de mezcal de Oaxaca. (84)

El rock al que hace referencia es *The jailhouse rock*, tema compuesto por Jerry Leiber y Mike Stoller para ser interpretada por Elvis Presley en el marco de una película de 1957 que lleva el mismo nombre de la canción. Es una de las canciones más conocidas de Elvis y uno de sus más grandes éxitos hacia finales de la década del cincuenta. La letra de esta canción es una de

¹⁴² In the bible, one thousand years B.C./ there's a story of ancient history/'bout a fellow who was strong as he could be/ till he met a cheatin gal who brought him tragedy.

Oh, run Samson run, Delilah's on her way./ Run Samson run, you ain't got time to stay./ Run Samson run, on your mark you better start./ I'd sooner trust a hungry lion than a gal with a cheatin heart.

She was a demon, a devil in disguise. /He was taken by the angel in her eyes. /That lady barber was very well equipped. / You can bet your bottom dollar he was gonna get clipped.

Oh, run Samson run, Delilah's on her way. / Run Samson run, you ain't got time to stay. / Run Samson run, on your mark you better start, / I'd sooner trust a hungry lion than a gal with a cheatin heart.

Oh, Delilah made Sammy's life a sin/ and he perished when the roof fell in./ There's a moral, so listen to me pal, / there's a little of Delilah in each and every gal.

Oh, run Samson run, Delilah's on her way. / Run Samson run, you ain't got time to stay. / Run Samson run, on your mark you better start, / I'd sooner trust a hungry lion than a gal with a cheatin heart. (Sedaka y Greenfield, 1961)

las pocas que no remite a las mujeres, alude literalmente a una fiesta en la prisión del condado organizada por el director de la cárcel. No es clara la relación con la historia, ni con el aparte en el que aparece. Sin embargo se podrían sugerir relaciones entre la vida por fuera de la sociedad a la que se refiere el narrador, tras presentar estos dos versos, y el aislamiento que supone la prisión.

También es interesante como estas tres canciones se caracterizan por ritmos alegres a pesar de los temas que tratan. Hay un contraste entre los temas -la muerte, la traición y la vida en prisión- y la liviandad en las interpretaciones musicales y vocales¹⁴³. Se puede establecer una relación con *La tumba*, en la medida que se aborda una crítica descarnada a la vida burguesa mexicana, a través de una historia claramente trágica que se desarrolla en las experiencias supuestamente livianas de un adolescente.

La interpretación que acá se propone, presenta al jazz, el rock y el licor -se podrían incluir las mujeres- como agentes distractores, como “drogas” que Gabriel busca para evadir la realidad. En un momento Gabriel pensaba en sus padres y en los problemas que estaban atravesando como familia cuando decide empezar a escuchar rock. Asimismo en su fiesta de cumpleaños el protagonista afirma: “La fiesta fue, como la gente dice, de mucho relajo. Todos se divertieron al encontrar lo indispensable: ganado hembruno, música y licor. Yo también encontré las tres evasiones para mi seudodiversión” (81).

Esta idea controvierte una serie de interpretaciones que presentan a Gabriel -como una proyección de José Agustín- fanático del rock y la cultura popular; ignorando los diferentes apartes en los que el narrador sugiere cierto menosprecio por el jazz o el rock. Los más claros son cuando, tras proponer por primera vez el suicidio como un deseo concreto, Gabriel afirma: “Intenté escuchar música seria, pero se me atoraba en mis oídos, negándose a penetrar. Tuve que recurrir al jazz que me dejó una sensación de vaciedad interna” (50); y una página más adelante dice: “A Laura no le gustó el *Solitude*¹⁴⁴ de Duke Ellington y puso unos rocks comprados en una debilidad pasajera” (51). A estas sugerencias se suma el hecho de que entre la música que compra Gabriel con el dinero que le da su padre por su cumpleaños no se encuentra ningún disco de Rock & roll. No se quiere decir que a Gabriel no le gustan estos géneros, le gustan, los conoce bien y los baila; pero sus pretensiones lo llevan a tomar una distancia intelectual de ellos.

2.2.4. Música del cuerpo

Ahora bien, si la música clásica es asociada a espacios íntimos y privados, a la reflexión y los conflictos, el jazz y el rock & roll están asociados a los espacios públicos, a la fiesta, el licor, la sensualidad y el baile. El lugar que ocupa esta última en algunas escenas del libro no es casual. Las nuevas formas de baile derivadas del jazz y el rock & roll norteamericanos, desempeñan un papel muy importante en la revolución sexual que se desencadena en los

¹⁴³ Esto pone de manifiesto un asunto muy importante del análisis de la música popular que es, como ya se ha visto en la introducción, el carácter performático que se debe incluir en el estudio de este tipo de canciones, por lo menos cuando tenemos acceso al nombre del intérprete. Simon Frith propone que al estudiar canciones populares hay que tener en cuenta que en muchas canciones las letras y la forma en que son interpretadas tienen más una función expresiva que comunicativa. (Frith, 1996: 165-168)

¹⁴⁴ En cuanto al *Solitude*, resulta que en la versión de Ella Fitzgerald (1957) su letra propone el ruego de un sujeto que vive en la inmovilidad, la angustia y la tristeza esperando a que su amor regrese y que superado por estas emociones se ve abocado a la locura.

sesenta. Con el rock & roll, en particular, aparece en escena un cuerpo masculino sensual, sexuado y seductor¹⁴⁵, que sirvió de excusa a las jóvenes y fanáticas adolescentes para expresar su deseo, de forma colectiva, en espacios públicos¹⁴⁶. Esto no es un asunto menor, tanto la sensualidad del cuerpo masculino como la expresión pública del deseo y el placer femeninos han sido tabús de las sociedades cristianas.

El lugar que se le da al baile en la novela lo vincula indefectiblemente a este contexto. Los nuevos géneros y el baile están asociados a la sexualidad de los personajes, a la posibilidad de desinhibirse y disfrutar del cuerpo. Así, en la fiesta en la que Gabriel es seducido y besado por Dora, él relata:

(...) Tras la repartición de bebidas, se empezó a bailar. Yo tomé mi vaso, decidido a encerrarme en un completo mutismo, pero no lo logré: Dora vino hacia mí, riendo. Intercambiamos sandeces y nos levantamos para bailar. Una ensordinada trompeta hacía un solo mientras nos deslizábamos al compás del low-jazz. Dora había estado bebiendo y cínicamente soltaba incongruencias y palabrotas. Realmente me divertía, bailaba muy bien y su cuerpo era fuego. (Agustín, 1967: 17-18).

Otros detalles de esta escena son el bikini que lleva puesto Dora, una prenda asociada a la liberación femenina y la iniciativa de Dora que deja a Gabriel anonadado sin saber cómo actuar.

En la fiesta de bienvenida de la tía Ruthermore, Gabriel baila primero con Germaine, una chica que le atrae y luego con su tía:

Salí de la biblioteca para encontrarme con luces tenues invadiendo a danzantes, que ahogados en alcohol, se apretaban unos contra otros, llenos de la música sexy que tocaban los Siguan (...). Al invitarla a bailar (a la tía), aceptó y lo hicimos nuevamente muy pegaditos (sí, al american way of dance) (44)

Al bailar con su tía ambos están muy borrachos y ella tras desahogarse con él, hablándole al oído, lo besa con ardor:

Seguimos bailando, muy pegados, y ella seguía hablando. Luego bebíamos y bailábamos y bebíamos, bailábamos, bebíamos, sí, sí, sí.
Las cuatro de la mañana: los músicos se van. Mis padres no regresan, Otros se van. Alguien ronca en la biblioteca. Más gente se retira. Nosotros, sí, bailamos. Otros más se van. Bailamos. En el estéreo suena *Swing Down Sweet Chariot*. Los más borrachos se han ido. Afrojazz ahora. No han vuelto mis padres. Aún bailamos. Ya no hay nadie en la casa.

¹⁴⁵ “Nunca antes un género musical demandó tanto espacio escénico, tanta actuación. Ni tanto cuerpo (...) La genealogía del cuerpo rítmico -cuerpo sexualizado en (y por) la música- nos remite a Muddy Waters, Louis Jordan y otros. Ellos tienen tanto desparpajo escénico como los rockers. Pero mientras esas sensaciones estaban confinadas al ghetto, no había problemas. A partir del rock & roll, la combinación de baile, canción y escenario despierta efectos catárticos en un público amplio y policlasista, que parece contagiarse fácilmente del histrionismo de los músicos.

Políticamente pasivo y poco informado, el *teenager* estalla con el rock and roll. He aquí una política del cuerpo sin duda transgresora.” (Pujol, 2007: 44-45)

La puesta en escena de cantantes como Little Richards, Chuck Berry o Elvis fue objeto de censura en la televisión e incluso en los conciertos. Esta tendencia después sería adoptada y llevada a nuevos límites a finales de la década del sesenta por intérpretes como Jim Morrison o Robert Plant y explotada por la mayoría de los representantes del glam rock y el pop, en los setentas y ochentas.

¹⁴⁶ Las imágenes y los videos de archivo que muestran las presentaciones en vivo de Elvis, Los Beatles o los Stones, entre otros, resultan impactantes, en parte, por la euforia colectiva que poseía a los asistentes a estos espectáculos, en su mayoría, chicas adolescentes.

Bailamos. La mano fina de mi tía oprime el interruptor de la luz. Bailamos. Otro trago. Ya no hablamos. Bailamos. Se separa. Me toma de la mano. Ha caído otro disco. Subimos las escaleras. Música de Peter Appleyard. Abre la puerta. Oscuro. Jazz. Cierra la persiana. Más oscuro. Sus labios enterrándose en los míos (...) (43, 44)

La descripción fragmentaria de la escena, el énfasis reiterativo en el baile, la sucesión de referencias musicales, son todos recursos con los que el autor construye y ambienta una escena cargada de sensualidad. De hecho, por este tipo de escenas, que en realidad no tienen nada explícito, hubo quienes tildaron de pornográfica a la novela. Debe destacarse el uso de las referencias musicales para ambientar esta escena, incluso cuando dos de estas no especifican ninguna canción. En cuanto a *Swing down sweet chariot*, se trata de una vieja canción del folclor sureño norteamericano¹⁴⁷. Su letra, no presenta una clara relación con la escena o la historia y su ritmo lejos de ser una de las clásicas canciones lentas y románticas interpretadas por Elvis, es una canción con un tempo rápido y alegre, con un arreglo coral en la tradición de los grupos vocales de los años cincuenta.

De igual manera sin referir ninguna banda o canción en particular Gabriel habla del rock como la música que ambienta la fiesta de un político¹⁴⁸ a la que asiste con Laura, su prima (54-56). A esta fiesta ellos asisten sin la vestimenta adecuada, “Laura, pantalones” y Gabriel “levis y chamarra de gamuza” (55). Estas prendas son propias de la juventud roquera. Para principios de los sesenta lo normal para un joven en cualquier situación medianamente formal en México, era como mínimo el uso de pantalones y camisa, el atuendo completo incluía la corbata y el saco. El vestuario es un asunto que aborda con insistencia este tipo de relatos. Hay que recordar que los jeans, las camperas y los zapatos de cuero o gamuza, el bikini o los pantalones en las mujeres, fueron marcas identitarias de la generación que creció en los sesenta.

Inmediatamente después de la descripción del vestuario, el narrador afirma: “Rocanroleamos sin tregua (...) La fiesta estaba infame pero nos divertimos espantando a los presentes” (55), luego continúa relatando la forma en que se burlaron provocadoramente del senador que ofrecía la fiesta -incluso invitándolo a bailar un rock con Laura- y como sabotearon la celebración con pequeños actos vandálicos mientras robaban y bebían botellas de whisky.

Finalmente en la fiesta de cumpleaños que organiza el protagonista en su casa, preámbulo de una de sus noches con Elsa (80-82) Gabriel dedica algunas palabras al rock:

(...) Llegaron unos compañeros de escuela con sus parejas cuando la orquesta atacaba un rocanrol. Mis amigos aullaron de alegría al empezar las hostilidades, bailándolo. Elsa regresó y nos unimos a la jauría de compañebrios. Tal parece que el rock fue grito de guerra, pues empezaron a llover invitados (...) (80-81)

No deja de ser curiosa la elección de palabras usadas por el narrador en este fragmento. Es como si el rock se encontrara entre la animalidad -los amigos “aullaron”, “jauría de compañebrios” - y la guerra - la orquesta ataca un rocanrol y el rock como grito de guerra-. Como si fuera una invitación a dejar atrás la civilización y volver a comportamientos más

¹⁴⁷ Atribuido por unos a los esclavos de campos algodonereros, por otros a indígenas del oeste americano. Su versión más conocida es interpretada por Elvis y fue todo un éxito de ventas en 1960. La interpretación más común de su letra propone que la canción habla de la dulce liberación que supone la muerte para aquellos que viven la dura vida de la esclavitud en los campos algodonereros del sur estadounidense.

¹⁴⁸ A pesar de ser objeto de la censura de la clase política y el clero, el rock fue uno de los géneros predilectos por las clases altas para amenizar sus fiestas. Su origen norteamericano y su actualidad como ritmo de moda lo hacían uno de los géneros obligados en las fiestas.

instintivos, más viscerales. Esta visión del rock por parte de Gabriel enfatiza el carácter reaccionario de sus criterios de valoración. En la bibliografía reciente sobre música popular se presenta esta visión como un derivado de los prejuicios -con un gran sesgo racista- que desde el romanticismo acompañan a los géneros rítmicos en oposición a los géneros melódicos¹⁴⁹. La música con un alto componente rítmico, como los géneros africanos y caribeños, eran menospreciados por ser expresiones primitivas y tribales; mientras que la música de salón con su desarrollo melódico era apreciada como frutos de una racionalidad moderna. Simon Frith lo explica de la siguiente manera:

The organization of high culture in terms of bourgeois respectability has meant, inevitably, the identification of low culture with the unrespectable (and obviously, in institutional terms, while high art took its nineteenth-century place in the secular temples of gallery, museum and concert hall, low music continued to be associated with the bodily pleasures of the bar and the brothel) (...) in other words, low music was both a real and a fantasy site for casting off bourgeois inhibitions. (Frith, 1996: 126)

2.3. Conclusiones preliminares de *La tumba*

Estas referencias que en la actualidad poco o nada dicen, dada la naturalización de ciertas conductas, para la época representaban una afrenta a las buenas costumbres. En sociedades moralistas como las hispanoamericanas, hablar de jóvenes ebrios, de chicas seduciendo y tomando la iniciativa, del deseo, los temores y el placer de los chicos, resultaba escandaloso. Darle lugar en una novela era directamente obsceno. Por ello, aunque la novela no esté plagada de referencias al baile y el rock, y a pesar de cierto moralismo presente en el discurso del relato, revela un carácter transgresor que ha ayudado a que esta novela se asocie al rock y su historia.

Como se ha sugerido en la introducción, este juego que cruza con mayor libertad referentes contemporáneos provenientes de otros planos culturales, es un recurso que ahora resulta normal, pero en las letras hispanoamericanas de 1964 era algo novedoso¹⁵⁰. El hecho de que la cultura popular, elegida como referente, sea anglosajona planteaba serios conflictos para un contexto cultural en el que se buscaba reafirmar una identidad mexicana. Ahora, esta nueva constitución del panorama cultural no hacía parte de un programa intelectual o consciente. Tenía que ver más con el hecho de que los jóvenes que crecieron en los cincuenta y sesenta tuvieron acceso a través de la radio, la televisión, el cine y el mercado, a un nuevo panorama cultural en el que los referentes de las generaciones anteriores compartían el escenario con los nuevos productos culturales. Para un joven en los sesenta la cultura empezó a definirse tanto por el acceso al conocimiento de la literatura y la música, como por el conocimiento de las expresiones populares difundidas a través de los medios de comunicación masivos.

Sin embargo, Gabriel en su intelectualidad y esnobismo, tiende a restar peso a su gusto por expresiones como el rock y el jazz y sigue utilizando criterios tradicionales para definir la cultura de los otros. Así, por ejemplo, se encuentran definiciones como la que Gabriel hace de su tía: “La tía era realmente inteligente con agilidad mental asombrosa. Cultura sólida en varios aspectos. Conocedora de todo lo cosmopolita. Había viajado considerablemente y hablaba

¹⁴⁹ Se recomienda especialmente la lectura del influyente ensayo *Rhythm: Race, Sex, and the Body*, del sociólogo británico Simon Frith, comprendido en su libro *Performing Rites* (1996).

¹⁵⁰ Hay que considerar que *Rayuela*, que es el gran referente en el uso de este tipo de recursos y de una nueva idea de cultura fue publicada tan sólo un año antes que *La tumba*. Por otro lado, la novela de Cortázar contaba con el atenuante de haber sido escrita y de desarrollarse en Francia, con un grupo multicultural de personajes viviendo en el exilio.

inglés, francés y alemán (...)” (Agustín, 1967: 40). El conocimiento de lo cosmopolita, la posibilidad de viajar y el conocimiento de otras lenguas, -así como el conocimiento de la música clásica, en el caso de Elsa (71)-, son parámetros de juicio característicos de la burguesía hispanoamericana.

Resulta curioso que el texto haya sido leído como una exaltación de la figura juvenil cuando, lo que se atestigua en el relato, es la parodia de la crisis existencial de un adolescente intelectual que pertenece a la clase alta capitalina. Un chico pretencioso, un poco inseguro, que habla francés, usa citas en alemán, escucha música clásica y jazz y asiste a círculos literarios. La narración da voces a los jóvenes, que no es un asunto menor para la época, pero la historia presenta a un grupo de chicos que hacen parte de una minoría privilegiada que es retratada con ironía por el narrador.

El análisis revela en un principio que las referencias cultas son muchas más que las referencias a la cultura popular; entonces ¿Por qué es considerada una de las novelas pop más emblemáticas? o ¿Por qué es considerada uno de los mejores ejemplos de La onda? ¿Tiene que ver con el uso del lenguaje urbano juvenil y con los cambios a los que remite ese lenguaje?

Lo hecho por Agustín, si bien novedoso, no era único. Vargas Llosa en un texto como *Los cachorros* ya había plasmado el lenguaje informal e incluso vulgar de jóvenes ciudadanos, como también lo hizo Cabrera Infante en *Tres tristes tigres*. De igual forma, autores como Roberto Arlt y Leopoldo Marechal¹⁵¹ ya habían realizado una exploración de las formas dialectales urbanas de Buenos Aires en las décadas del treinta y el cuarenta. Y no es necesario mencionar la importancia de las expresiones populares -habla, música, costumbres- en la obra de autores como Rulfo, García Márquez o el mismo Fuentes, quién es el autor de la primera novela urbana mexicana *La región más transparente*¹⁵². Por eso puede sorprender que dar voz a los jóvenes burgueses de los sesenta fue considerado por algunos como una afrenta al lenguaje y a la literatura mexicana y por otros como una novedad y una ruptura en la literatura mexicana. ¿Qué hay detrás de esto? Por un lado está la elección de referentes que excluyen la tradición hispanoamericana. Por el otro, está el hecho de que esta novela establece un nexo sólido con el rock a través de la actitud que los personajes tienen frente a la adultez y la vida. De alguna manera los valores que defiende la juventud de los sesentas si bien no son exclusivos del rock, sí fueron difundidos como característicos del rock & roll a través del cine, las revistas, la publicidad y la televisión. El rol desempeñado por los jóvenes en la década del sesenta es un rol ambiguo, que se debate entre el consumo y la rebelión y que despertó desconfianza en diferentes sectores por esta misma ambigüedad.

Es común la idea de que *La tumba* es una novela que presenta, da voz y exalta al joven ondero mexicano, cuando en realidad, es una parodia de un tipo de joven, que pretendía ser ondero, pero que se encontraba anclado en los paradigmas culturales de los adultos, en las categorías

¹⁵¹ En los análisis de este tipo de novelas se omite con frecuencia el lugar que merece en la tradición literaria urbana hispanoamericana una novela como *Adán Buenosayres* (1948). Es un temprano ejemplo de literatura urbana, protagonizada por jóvenes, con elementos formales vanguardistas y exploración de las expresiones populares.

¹⁵² Al respecto Lourdes Fernández Bencosme (2016) escribe “Como recuerda Monsiváis, esta novela fue el primer retrato literario de la modernidad urbana: “un acontecimiento como no suelen serlo las novelas. Los mexicanos vieron en esta novela un mural muy simbólico y al mismo tiempo muy ceñido al detalle de la mezcla de clases. Era una novela muralística con chóferes de taxi, prostitutas, figuras de esta sociedad banal y escritores fracasados. Era todo y especialmente la vibración de la ciudad, el ruido de la ciudad”. Fuentes hace una novela total con multiplicidad de personajes de muy diversa calaña y nos imbuje en la imagen de una ciudad monstruo que devora a sus habitantes.” (46)

culturales del pasado. El conflicto entre estos dos mundos, encarnado en los gustos y la vida de Gabriel, es el verdadero protagonista de la novela.

La tumba, establece una conexión con el mundo del rock a través de referencias explícitas a algunas canciones y a un par de intérpretes. Estos intertextos sirven para caracterizar a los personajes y para establecer ambientes en algunas escenas. Por otro lado, presentan una relación muy especial con algunas referencias de la cultura letrada, cruzando textos del rock y la música clásica para diluir las fronteras entre estos dos mundos, tan común en la literatura latinoamericana. Es muy interesante cómo, a diferencia de otras novelas juveniles, el protagonista de *La tumba* muestra un especial interés y afecto por la música clásica y la cultura letrada y artística alemana. Esto se debe a que este protagonista no es en realidad el reflejo del “verdadero” ondero mexicano. Gabriel es presentado como un niño burgués, intelectual y snob, esto le impide abrirse realmente a la influencia y al mundo juvenil que estaba transformando el panorama cultural mexicano. Los gustos, las actitudes pedantes como compensación a grandes inseguridades, la forma en la que el personaje es ridiculizado y parodiado y el final mismo de Gabriel, lo alinean en la tradición cultural de sus antecesores; en una tradición nihilista y existencialista que al provenir de una cultura ajena dejan al personaje aislado y abandonado en su angustia y su soledad.

En este sentido las referencias -no sólo las vinculadas con el rock y el jazz; sino el universo referencial que construyó Agustín para su narrador- desempeñan un rol fundamental en la historia. Estas permiten caracterizar personajes y escenas e inscriben a la novela en una época, en una generación, al tiempo que busca incluirla en una tradición de pensamiento existencialista y cosmopolita. Por otro lado, la forma en la que las referencias al mundo musical son expuestas, revela la huella que las artes escénicas dejan en la literatura. Es evidente la búsqueda y la intención de generar un ambiente a través de la elección de ciertos intertextos musicales en particular. Ahora, lo que esto supone también es la construcción de un narratario. Estas novelas cuentan con un lector que sabe de literatura y conoce las canciones. No se trata de que el desconocimiento de las referencias impida la comprensión de la historia, pero el conocimiento de estas enriquece el texto y provee una intensidad especial a algunas escenas, como ocurre con las referencias literarias en cualquier novela. Esta presunción de un lector con ciertos conocimientos se convertiría en una de las principales características de la literatura asociada al arte y la cultura pop; pero hay que destacar y recordar que *La tumba* interpela por sus referencias a un narratario culto en términos tradicionales y por su tema a los jóvenes onderos capitalinos de la década del sesenta.

3. *De perfil*¹⁵³

*Todos hablando de lo mismo que tu cotorreas en De lado.
De lo que habla aquí tu padre el maese Quevedo. De lo que
hablan los negros en el Rhythm and Blues, los blancos en el rock.*

Parménides García Saldaña
Pasto verde

La segunda novela de José Agustín, publicada en 1966, es un texto más ambicioso y más elaborado que *La tumba*. En un principio fue bien recibida por la crítica y tuvo un considerable éxito de ventas.

La historia, que acaece en el transcurso de tres días, es protagonizada y narrada en primera persona por un adolescente que se prepara para entrar en la secundaria -el nombre del protagonista se omite a lo largo del texto-. La novela tiene un marcado trasfondo psicológico. En ella el autor explora los deseos e inseguridades de un chico de clase media-alta. Respecto a *La tumba*, destaca el hecho que los adolescentes de la historia presentan rasgos infantiles propios de su edad que se omiten en la primera novela de Agustín. Las anécdotas vividas por el protagonista a lo largo del relato exponen igualmente una serie de personajes característicos de la sociedad y la cultura mexicana del primer lustro de los sesentas. Desde jóvenes burgueses roqueros, universitarios militantes, jóvenes de clase baja, hasta padres presentes, ausentes y promotores artísticos.

No obstante su complejidad, *De perfil* ha sido estudiada en menor medida que *La tumba*. Quizás esta última ofrecía una lectura más dinámica; pero en lo que a los campos literario y cultural respecta, *De perfil* es una novela con mayor riqueza en recursos narrativos y más experimental en lo formal, asunto que en algunos casos se obvia y otros se le atribuye erróneamente a la primera novela de Agustín, que, con *Gazapo* de Sainz, es hasta la actualidad el principal referente de la literatura juvenil mexicana de los sesentas.

3.1. Intertextualidad literaria

El universo referencial de esta novela cambia considerablemente respecto a *La tumba*. Para empezar, el número de libros y autores referidos disminuye considerablemente; además, la presencia de elementos provenientes de la cultura popular asume un gran protagonismo como parte del contexto de la historia. Se han identificado veinticuatro referencias explícitas, cinco a obras e intérpretes de música clásica y diecinueve intertextos de autores y obras literarias o filosóficas, que incluyen citas, fragmentos de textos y simples menciones de autores y obras¹⁵⁴. Además hay una discusión de la que participan el protagonista, su primo y un grupo de amigos de este último, en la que se parodian la literatura pop o beat y el cine “culto” de la época a través de una serie de referencias apócrifas que remiten a escritores y obras reales. En lo que

¹⁵³ Citas tomadas de la primera edición de 1966.

¹⁵⁴ Las diecinueve referencias explícitas al mundo literario-filosófico están distribuidas en nueve alusiones a autores: Othón (127), López Velarde (127), Marcuse (172), Arquímedes (176), Johannes Hessen (177), Gideon Spicker (178), Freud (184, 246), Jung (246) y Blasio (309); cinco títulos de libros: *Cumbres borrascosas* (127) de Emily Brönte, *Über das Verhältnis des Naturwissenschaft zur philosophie* de Spicker (178), *La sociedad neurótica de nuestro tiempo* (184) de Karen Horney, *Of mice and men* (201) de John Steinbeck y *Demian* (330) de Herman Hesse; y fragmentos de textos de Nerval (176), Lenin (176), Genet (177) y Conrad (315).

respecta a la cultura popular se pueden definir unas nueve referencias explícitas, que incluyen desde canciones populares de la tradición mexicana hasta personajes de tiras cómicas, pasando por iconos del cine y canciones de rock. Como novedad, la novela presenta una serie de personajes y situaciones que remiten al mundo de la cultura popular en general y al rock en especial, ya que parte de la historia se desarrolla en una ficcionalización del “mundo roquero” del Distrito Federal de los sesentas¹⁵⁵. En estos apartes son comunes las referencias a bandas e intérpretes ficticios que en algunos casos parodian o señalan a personajes y bandas reconocidos en el contexto local e internacional del rock.

En *De perfil*, a diferencia de *La tumba*, las citas no se encuentran claramente identificadas, ni se atribuyen a un autor, ya que, en su mayoría, son el resultado de la transcripción de las conversaciones de un grupo de amigos; de hecho, a excepción de un fragmento, los casos que se han logrado identificar hacen parte de una serie de conversaciones que acaecen durante una escena (Agustín, 1966: 176-178). En un principio las citas y la forma en la que aparecen cumplen la función de caracterizar y parodiar a Esteban -primo del narrador- y sus amigos, un grupo de jóvenes universitarios intelectuales de clase alta.

Esta escena presenta una serie de fragmentos de diálogos inconexos e interrumpidos con el objetivo de transmitir la sensación de ebriedad de los personajes¹⁵⁶. De hecho los párrafos anteriores proponen todo un marco de ebriedad:

Las paredes de la sala empezaron a desgarrarse de su lugar habitual, iniciando un lento balanceo que contrapunteaba con el ruido del estéreo (...)

El escándalo serpenteaba por todo mi cuerpo, el ineludible escándalo lamía mis costados, cosquillaba mi vientre, remolinaba en mi estómago. El escándalo (...) elásticamente rebotaba en las paredes y como aguja hipodérmica inyectaba todos los poros, cada uno de los poros de los presentes.

Se desarticulaba. Y: (175-176)

Esta es la forma en la que el narrador introduce lo que escucha a su alrededor tratando de dar lugar a la simultaneidad en la que ocurre. Entre este popurrí de conversaciones sobre música, religión, astrología y chismes surgen algunos nombres de autores y algunas citas textuales. Al final la escena es interrumpida por una discusión entre los adultos presentes en la fiesta (178-179).

Entre estas referencias se destacan algunos fragmentos de *Los cuadernos filosóficos* de Lenin, en parte por la inclusión de conceptos en alemán provenientes de Hegel:

a coro todos

la acción instintiva instinktartigen tun se encuentra desperdigada... en una materia infinitamente múltiple en cambio la acción inteligente y libre se pasa el contenido del actuante den inhalt des treibenden de la unidad directa con el sujeto para llevarlo a la objetivi(...) (176)

¹⁵⁵ Este recurso es semejante al usado por Cabrera Infante en *Tres tristes tigres* al presentar la vida de los cabarets y los músicos de la isla a través de una serie de personajes de ficción que se cruzan con personajes reconocidos de la vida real.

¹⁵⁶ Este recurso se puede encontrar ya en *Los de abajo* de Mariano Azuela, la primer novela de La revolución. En este texto, hacia la mitad de la historia, luego del triunfo inicial de los revolucionarios, la narración adquiere un carácter fragmentario a través del cual se presentan escenas que retratan la ebriedad y los excesos cometidos por las facciones vencedoras. Obviamente este recurso también remite a obras como *El almuerzo desnudo* de Burroughs, que como se verá más adelante, es referido de forma apócrifa en la novela de Agustín.

la lógica es la formelle wissenschaft 27 en oposición a las ciencias concretas de la naturaleza y del espíritu pero si objetivo es die reine warheit(...) (177-178)

gideon spicker über das verhältnis des naturwissenschaft zur philosophie ojo octavo berlín 1874 w w57 k(...) (178)

Como en *La tumba*, en *De perfil* hay una constante crítica a la forma en la que los jóvenes burgueses mexicanos se apropian de las ideas marxistas. En este caso, estas citas preceden un aparte de la novela en el que Esteban narra al protagonista sus experiencias en un barrio popular mexicano, engañando y burlando a un grupo de jóvenes pobres, con la supuesta intención de mezclarse con el pueblo; intención, que es cuestionada por el protagonista. El conflicto que supone para un chico burgués ser crítico con su condición de clase se encuentra en el fondo de la novela como un asunto importante sobre el que se volverá más adelante.

Otro fragmento que llama la atención está compuesto por algunas líneas de la versión en inglés de *Notre Dame des Fleurs* de Genet.

Y también encircled his solemn flanks her caressed them smoothed them though lightly so as to feel them smoothed them quiver her hands over our lady's buttocks and behold (177)

Esta obra del irreverente escritor francés, relata la vida de un homosexual en el bajo mundo francés. Escrita en prisión contra las normas de la cárcel, decomisada y destruida y escrita de nuevo, es una obra con alto contenido erótico, que según el mismo Genet, fue escrita para masturbarse. Genet sirve como referente de una verdadera transgresión moral y estética, desde la acción y la escritura, al tiempo que da luces sobre el capital cultural al que tenían acceso este tipo de jóvenes en la Ciudad de México de los sesentas.

Asimismo, la referencia a Genet, pone en evidencia el fuerte contraste entre Esteban y su grupo de amigos y los jóvenes delincuentes con los que este personaje comparte algunas tardes en una colonia popular de la capital. Es claro que estos últimos se encuentran más cerca de la realidad de Genet, que el grupo de intelectuales que lo admiran desde la sala de una lujosa casa, tomando whisky y repasando pasajes de la traducción al inglés de su novela escrita en la penitenciaría. Sin embargo Esteban es incapaz de reconocer esta realidad dado que está obsesionado con sí mismo.

En esta misma línea las a menciones a *Of mice and men* (201) de Steinbeck y a *Demian* (330) de Herman Hesse establecen nexos con la literatura europea del siglo XX, al tiempo que caracteriza y evidencia las contradicciones de la personalidad de Esteban. Este recurso es parecido al que usa Agustín para desnudar las contradicciones de algunos personajes en *La tumba*. Funciona como denuncia de la hipocresía con la que los chicos mexicanos educados en paradigmas burgueses, consumen productos críticos con el sistema y se los apropian a un nivel discursivo sin llegar nunca a actuar en consecuencia. Precisamente a esto alude Esteban cuando utiliza la referencia a *Of mice and men* para criticar a un profesor:

(...)le falta testicularidad para abandonar la vida de pequeñoburguesa que arrastra y jorobarse lo necesario (...) a la mayoría de maestros con inquietudes les falta Empuje Necesario para romper con todo y lanzarse a lo grande (...) pero pocos se atreven (¡culeros!); he ahí la analogía con lo ratonil o roedoresco: corroen siempre la idea de que son independientes, libres, desprejuiciados, etcétera, pero a fin de cuentas acaban atados a un misero cacho de queso (...). *Of Mice and Men*, como dijera Yasabemos. (201)

De igual forma, más adelante en la historia, un viejo compañero de Esteban relata al narrador una escena en la que su primo golpea y humilla a un joven mesero mientras sostiene en la mano *Demian*, replicando de alguna manera uno de los temas del libro de Hesse. La existencia de personas que ejercen una influencia negativa (como Kromer-Esteban) y la dificultad para encontrar más personas como Demian, conscientes, consecuentes y con una voluntad y carácter férreos. Por otro lado hay que considerar el hecho de que *Demian* también es considerada una *Bildungsroman* que sirve de referente a la historia que presenta *De perfil*.

La otra cita reconocible, presentada entre comillas, pero sin especificar obra o autor, pertenece a *The arrow of Gold* de Joseph Conrad:

“metimes I wonder yet whether Mills wished me to oversleep myself or not. That is, whether he really took sufficient interest to care. His uniform kindness of manner made impossible for me to tell. And I can hardly remember my own feelings. Did I care? The whole recollect-” (315)

Esta cita establece una doble relación con la historia de la novela. En primer lugar propone un vínculo con la escena en la que la cita aparece. Humberto, el padre del narrador, cuida a Violeta, la madre, durante la convalecencia de una fuerte fiebre. Violeta pasa de la risa a la violencia y Humberto responde con serenidad, con la actitud propia de un siquiatra, lo que hace difícil establecer qué tanto le importa el estado de su esposa, “His uniform kindness of maner made impossible for me to tell”. En segundo lugar la novela de Conrad, como la de Agustín, presenta un narrador protagonista joven, cuyo nombre no es mencionado nunca en la novela, a pesar de que todos los demás personajes reciben un nombre, un recurso que es destacado en diversos análisis de ambas obras.

Entre las referencias literarias, las fugaces menciones a *Cumbres borrascosas* y a los poetas Othón y López Velarde, constituyen una tríada que tiene como función caracterizar a Humberto y Violeta, los padres del narrador, que, en un gesto romántico, guardaron y encuadernaron las cartas que compartieron durante su noviazgo mientras él estaba estudiando en Europa (127).

Humberto se avergonzaba de su prosa cursilona, fíjate en esto, pero sonreía satisfecho al ver que en algunas cartas reprodujo fragmentos de *Cumbres borrascosas* (Violeta en las suyas, poemas de Othón y de López Velarde). (127-128)

Al mismo tiempo, estas referencias explícitas ayudan a construir una tradición para la novela. Por un lado, presenta a la figura del padre, psiquiatra, intelectual, en relación a una novela clásica de la tradición anglosajona como la escrita por Emily Brontë, que si bien es apreciada por la crítica, en el contexto latinoamericano era considerada una novela para mujeres. Por el otro lado, a la madre la relaciona con las figuras de dos poetas modernistas mexicanos de principios del Siglo XX. Ambos reconocidos por su rol en la constitución de una tradición mexicana propia tras la revolución.

Finalmente, se identifican una serie de textos y nombres que remiten a la historia del pensamiento occidental de finales del Siglo XIX y principios del Siglo XX: Johannes Hessen (177) filósofo y teólogo, Herbert Marcuse (172) sociólogo, Lenin (173) padre de la revolución rusa y teórico del comunismo, Gideon Spicker (178) filósofo alemán, Sigmund Freud (184 y 246) padre del psicoanálisis, *La sociedad neurótica de nuestro tiempo* (184) libro de la psicoanalista alemana Karen Horney, Carl Gustav Jung (246) Psiquiatra y pensador suizo. El marxismo y el Psicoanálisis plagan las referencias. Si a esto se suma la mención a novelas existencialistas, se puede especular con la elaboración de una tradición en la línea de los

maestros de la sospecha, a los que Paul Ricoeur alude en su texto sobre Freud de 1965¹⁵⁷. No es una sorpresa, dado que estas corrientes constituyen los pilares del pensamiento crítico occidental en el Siglo XX, pero evidencia una brillante intuición del autor a la hora de constituir un marco y un contexto para su novela.

3.2. La parodia y la construcción de un contexto cultural apócrifo

Es común en la obra de Agustín una reflexión y una crítica al contexto cultural de su época y a las dinámicas de consumo y apreciación de los productos culturales por parte de intelectuales, artistas y estudiantes universitarios mexicanos. En *De perfil* proliferan este tipo de críticas, con la particularidad que representa este contexto a partir de referencias apócrifas, que si bien impiden ser precisos en la identificación de los autores, los intérpretes o las obras a las que hace mención, permite identificar a grandes rasgos los movimientos a los que se refiere. Los mejores ejemplos de este recurso se encuentran en una conversación que Esteban tiene con sus amigos en su fiesta de cumpleaños y que el narrador presencia como testigo mudo.

En este episodio Esteban y sus amigos hablan de las “corrientes literarias en boga” y de las vanguardias cinematográficas (Agustín, 1966: 164). Entre las primeras exponen una serie de títulos y autores de un movimiento que Efraín denomina como “pop-scribbling”. Al ser cuestionado al respecto, el personaje responde: “No han leído nada de literatura pop? En el Village¹⁵⁸, después del tramp-writing, es la onda en turno.” (164) Probablemente este pop-scribbling y tramp-writing remiten a la *Beat generation* y al Realismo sucio que entre las décadas del 50 y el sesenta escandalizaron la sociedad norteamericana y revolucionaron el mercado editorial. Es destacable la interpretación y la parodia que Agustín hace de la literatura de su momento, sobre todo si se considera que las primeras referencias a la literatura pop como afirma Thomas Ernst (2001) en su libro *Popliteratur* surgen a finales de la década: “Der amerikanische Medientheoretiker Leslie A. Fiedler war der erste, der Ende der sechziger jahre von einer ‘Pop-literatur’ sprach.” (7).¹⁵⁹

Continuando con esta escena, también mencionan de paso a un tal Severius Oyster -posible proyección de William Burroughs-, escritor de *La luz en el filo del seno desnudo* “o algo sobre el seno desnudo” (Agustín, 1967: 165). Obvia referencia a *El Almuerzo desnudo*. Tras iniciar la conversación se revela que en realidad nadie lo ha leído y uno de ellos deja entrever que tal vez lo conoce por leer “una nota en el Time” en inglés. En esta escena se multiplican los episodios que evidencian con ironía el esnobismo de este grupo de amigos que discuten como grandes concedores y críticos temas de los que apenas saben.

Más adelante Esteban se detiene en la obra de Conrad Kellogg “el maestro de maestros de este siglo” (167) y en su obra *Rice Flakes* que según la descripción que de ella hacen comprende

¹⁵⁷ En *De l'interprétation. Essai sur Sigmund Freud* (1965), Ricoeur propone como maestros de la sospecha a Marx, Nietzsche y Freud, quienes entre el siglo XIX y principios del Siglo XX desarrollaron una crítica feroz a la sociedad occidental. La obra desarrollada por estos tres autores establece unas formas de crítica que siguen vigentes incluso en la actualidad.

¹⁵⁸ El village hace alusión a Greenwich Village, barrio de la ciudad de Nueva York conocido por ser uno de los ejes de los movimientos contraculturales de los sesenta, y un escenario de la movida artística neoyorquina. Allí tienen lugar momentos fundamentales de la historia del cine, la literatura, el jazz y el rock norteamericanos.

¹⁵⁹ A mediados de la década del sesenta uno de los grandes fenómenos comerciales fue la incursión del rock and roll británico en América. Este fenómeno recibió el nombre de “la invasión del pop británico” y fue rápidamente vinculado con los fenómenos juveniles que sacudían a la costa oeste norteamericana. Así que hay que considerar que esta relación entre juventud, literatura y pop no era extraña.

elementos propios del realismo sucio, más en la línea de Bukowski -o el mismo Burroughs- que de Carver

(...) se encuentra incesto, homosexualismo, perversión, humbertianismo (...) y sadomasoquismo (...) porque hay conmovedoras relaciones sexuales a base de latigazos y precisas patadas en el culo. Amén de mamadas de pingalista cada media hora. (167)

Luego, mencionan a un autor mexicano de sesenta años que al parecer está enfermo y que -al igual que los autores de “la nueva bola norteamericana” (pop-scribbling y el tramp-writing) y “todo el dernier roman” (que emula por cierto a la *nouveau roman* francesa de la postguerra)- fue fuertemente influenciado por un grupo de autores que posiblemente aluden a la Generación perdida de las décadas del veinte y el treinta (169-170). Finalmente Esteban introduce en tono paródico el tema del cine al afirmar:

Por cierto que el dernier roman se está quedando a la saga de sus compañeros de generación que formaron el nouveau sable (la nouvelle vague era tan numerosa que ya no era ola, sino mar, ergo, se debía volver a la arena) de la cinematografía, que sin duda, habían hecho films supercolosales y tan complejamente estructurados como el mismísimo cuerpo humano. (171)

Lo que resulta interesante de este recurso es como la novela, el narrador, el autor, construyen y aluden a la tradición en la que se alinean, dados los temas y los recursos formales de la misma novela, sin hacer concesiones, sin ser obsecuentes. Este ejercicio cumple una doble función: por un lado parodia a los personajes que aparecen en la escena, reflejo de un estereotipo característico de la capital mexicana y que a la larga representaba a un grupo importante de su nicho de lectores, y por el otro, parodia a su propio texto y a los textos y autores que constituyen su universo de las letras. Como afirma Rubén Pelayo (2004):

(c)on las novelas de Agustín estamos frente a la parodia de la parodia, son novelas que se parodian a sí mismas a través de lo que remedan. Es escritura que caricaturiza a la literatura en general a través del lenguaje escrito.

Esta parodia, como propone José Ruffinelli (1975), tiene como objetivo una desacralización “de ese ámbito de la cultura llamado ‘Bellas letras’, o simplemente Cultura en mayúsculas” (60).

3.3. Intertextos musicales

3.3.1. Música clásica

En su segunda novela Agustín reduce considerablemente la cantidad y la importancia de las referencias provenientes de la música clásica. En un principio se identifican seis referencias explícitas: Beethoven y Schiller (Agustín, 1966: 25), “*La marcha quemada*” de Aida (130), Bruckner (246) y *La danza de las horas* (254); además presenta un fragmento de la letra de *Fortunata* del *Carmina Burana* de Carl Orff y hay una mención ya reseñada¹⁶⁰ a los valeses vieneses y su carácter melancólico (265).

Dos de estos enunciados corresponden a momentos de óperas reconocidas: *La marcha quemada*, que remite a *La marcha triunfal* de Aida -pieza de Giuseppe Verdi y Antonio

¹⁶⁰ Ver capítulo anterior.

Ghislanzoni- y *La danza de las horas*, pieza de ballet incluida en *La Gioconda* -ópera de Amilcare Ponchielli-. Esta última pieza, es mencionada sólo como ambientación o fondo de una escena en la que el protagonista es despertado por su padre una mañana en la que él tiene una fuerte resaca después de haber dormido tan solo unas pocas horas. La referencia a la ópera de Verdi, resulta más interesante. Inicialmente funciona para ambientar el inicio de una escena cinematográfica que el protagonista y narrador imagina mientras espera que Queta -la coprotagonista- regrese del baño (130): *La marcha quemada* de Aida suena mientras Queta entra en escena promocionando una marca de tequila¹⁶¹, comercial que precede un corto o película -“LA HORRIPILANTE VIOLACIÓN/ DE LA ROCANROLERA AÚN VIRGEN” (131)-. Lo curioso es que esta “película” imaginada, que después él mismo relatará a la chica en clave de cine *exploitation*¹⁶², representa la violación de Queta sobre el cadáver de un compañero del narrador, que es el asesino y violador. Como en *La tumba*, además de ayudar en la elaboración de un ambiente para determinadas escenas, la música vinculada a la ópera funciona como elemento caracterizador del protagonista, al reflejar su acceso a un capital cultural de elite; y, en esta escena en particular, al mezclarse con el cine clase B en el imaginario adolescente del narrador, también aporta en la transgresión y disolución de las categorías culturales tradicionales.

En este mismo sentido, se da la mención a Beethoven y Schiller al inicio del libro en un marco apócrifo y paródico que desdibuja los límites entre la ficción y la realidad, entre lo culto y lo popular, al tiempo que introduce el tono de parodia apócrifa que caracterizará la novela. Cuando el narrador visita a Octavio, su nuevo vecino, este pone un disco:

El disco tenía escrito lo siguiente en la funda:

LET'S DO THE TEUTONIC BEAT!
THE BEACEPS SING IN GERMAN!

Y luego en letras más pequeñas:

Twang over Bethoven!
The Choral Craze!
Lyrics by Schiller!
Arr. by Lehmon-McCarthy!

Pude sacar en claro que lo canta un cuarteto muy popular, que me entusiasma poco. (25)

Esta banda obviamente representa o ficcionaliza a Los Beatles. Ahora bien, lo interesante en esta referencia es la mezcla de las categorías clásicas y contemporáneas. La germanización de la banda - “LET'S DO THE TEUTONIC BEAT” - con referencias al romanticismo alemán de Beethoven y Schiller, que remite al *Himno de la alegría*; composición de Beethoven sobre el poema de Schiller *An die Freude*; la superficial, innecesaria, pero por eso mismo elocuente modificación de los nombres de Lennon y McCartney, proponen un juego que presenta, por un lado, la popularidad de algunos referentes de la música clásica y por otro, eleva a la categoría de genialidad y de clásico al nuevo rock & roll. En este juego el autor parodia, exalta y cuestiona a la banda británica.

¹⁶¹ Este es un recurso poco común en la actualidad, pero antes era normal que en el cine, antes de empezar las películas algunos productos o marcas que habían invertido en la producción cinematográfica, presentaran cortos o comerciales publicitarios, justo antes de empezar la película. Parecido al recurso de las productoras actuales que dedican unos cuantos segundos a la presentación del logo mientras inicia la película.

¹⁶² El cine *exploitation* es un género del cine que se caracteriza por realizaciones de bajo presupuesto con contenido altamente transgresor de la moral y las convenciones tradicionales. Estas películas presentan desnudos, consumo de drogas, escenas sexuales y violencia explícitas. Es común el uso de la estética Kitsch y el humor negro en ellas. Hoy el cine *Exploitation* de los sesentas y setentas es ampliamente conocido gracias al rescate que directores como Quentin Tarantino y Robert Rodríguez han hecho de algunos de los recursos de estas películas.

Esta novela no propone una dicotomía entre música clásica y rock & roll a través de los espacios privados y públicos, lo que plantea desde el inicio un abordaje totalmente diferente de la música en general y del rock en particular. En un principio el protagonista y narrador no es un gran fanático de la música: “oigo poca radio, veo menos tele y(...) estoy fuera de onda con respecto a la música que vende discos de oro” (47); así que las apreciaciones musicales en *De perfil* están desprovistas del peso que, el narrador de *La tumba* les da a estas debido a su pasión por la música. Esto hace a la referencialidad musical de este texto más ligera.

3.3.2. Música popular

La propuesta de Agustín en *De perfil* presenta una experimentación formal y literaria en un sentido diferente al presentado en *La tumba*. El hecho de que el ambiente roquero de la capital mexicana tenga cierto protagonismo en su segunda novela establece nuevas formas de relación. Hay una reducción considerable de referencias explícitas y de referencias reales en beneficio de la historia. En esta línea de investigación se logran identificar referencias concretas a cuatro canciones provenientes de la cultura popular: *Wear my ring around your neck* (113-115 y 139), *Everybody loves a lover* (120), *Like a rolling stone* (188) y *El son de la negra*. Además de estas referencias hay varias alusiones asociadas al jazz (19, 20, 163, 165, 174 y 176).

La canción *Wear my ring around your neck* es generalmente reconocida por la versión de Elvis interpretada en el año 1958. En el libro aparece en dos escenas diferentes y en cada una de ellas tiene una función diferente. La primera escena presenta un recuerdo casual del narrador en un aula escolar en clase de inglés (113-115). El maestro los invita a salir al frente y cantar o declamar en esta lengua. El protagonista con la intención de sabotear la clase propone cantar una canción, esperando que sus compañeros le hagan el coro y se rían con él. El problema es que él no sabe la letra de la canción más allá de un verso del coro, y además tiene una terrible pronunciación.

En las novelas de este corpus es común que se destaque la dificultad y la distancia que implicaba para los chicos latinoamericanos el hecho de que las letras del rock & roll fueran en inglés, una lengua que les resultaba ajena¹⁶³ -en el caso de Agustín la ignorancia del inglés del narrador de *De perfil* supone una diferencia determinante entre los protagonistas de su dos primeras novelas-. Al mismo tiempo se revela como el interés o la filiación con el rock & roll iba mucho más allá del contenido de las letras, como el ritmo se imponía en algunos casos a la semántica y como se modificaban las letras con fines nemotécnicos sin importar la ausencia o transformación del sentido de la letra de una canción. Simon Frith (1996) se detiene en este aspecto para dejar claro que en el rock & roll como en la música pop, a diferencia de lo que muchos afirman, las palabras sí importan; pero aclara que no siempre lo hacen por su significado, sino porque la voz en muchos casos cumple la función de acompañar la melodía como un instrumento más, y por lo tanto las palabras pueden ser fundamentales para recordar la base melódica y rítmica de una canción.

(...) what remains obviously true, is that in everyday terms a song -its basic melodic and rhythmic structure- is grasped by people through its words, even if these words come to us in fits and fragments (or, more commonly and deliberately, in hooks and chorus lines). (159)

¹⁶³ En la novela *¡Qué viva la música!* del colombiano Andrés Caicedo este aspecto, como se verá más adelante, es asunto de reflexión.

Este fenómeno es aún más evidente cuando la experiencia de escucha y asimilación de un tema se da en un contexto lingüístico diferente al de la letra de la canción:

Tras dar las tres patadas, troné los dedos para dar el ritmo del rock. Y:

–Donchu güer mai rin

–Tuuuu rutú

–araun yur nec

–tuuuu rutú

–tu tel di güer

–tuuuu rutú

–dara chu pi che –tuuuu rutú|

Las carcajadas me ardían en los oídos pero seguí, coloradísimo y sudando como jakartiano.

–lessin cui

–tuuuu rutú

–tu sa borsí

–tuuuu rutú

–donchu güer jalí bai di rin jurlís di nec|

Que se interrumpe el canalla Robertson y dice: –Ni se sabe la letra, teacher, la está inventando.

Pero ni lo oyeron, todos estaban muertos de la risa, el pinche tícher tuvo que sentarse, a causa de sus carcajadotas. (Agustín, 1966: 114-115)

La inclusión de esta canción, también sirve a Agustín, como autor, para exponer algunos de los juegos o experimentos formales que caracterizan su obra: la inclusión de palabras y expresiones en otras lenguas a través de “una representación más cercana a la producción fonética”¹⁶⁴. Este “interés por reflejar el lenguaje hablado en la escritura aparece entonces como un estilo propio, reconocible por el lector” (Pelayo: 2004) que desacraliza algunos de los paradigmas formales presentes en el ejercicio literario canónico. También se puede pensar en la forma en la que la reproducción onomatopéyica ayuda a introducir el ritmo musical en el texto literario; algo difícil si no se conoce la canción, pero que a través de las vocales alargadas y las tildes se logra en cierta medida.

Esta misma canción, es tarareada por el protagonista en una escena en que acaricia sensualmente a Queta (Agustín, 1966: 139) previo a su primer encuentro sexual. Si bien mantiene su reproducción fonética y por tanto paródica y desacralizadora, al mismo tiempo la canción cumple la función de ambientar la escena de seducción entre los dos chicos. Escena, por cierto, mucho más explícita en contenido sexual que las expuestas en *La tumba*. También, en relación a la aparición del rock & roll en *La tumba* habría que destacar la asociación de canciones de rock con escenas en las que jóvenes buscan sabotear la experiencia de los adultos y con escenas que representan seducción y sensualidad.

En cuanto a la relación textual con la letra de la canción¹⁶⁵ se establece una conexión básica. La canción habla del amor entre dos chicos y de un anillo que el sujeto de la canción regala a

¹⁶⁴ Otro ejemplo es la escritura de la palabra Teacher cuando la pronuncia Robertson, el compañero de curso de origen estadounidense y cuando la pronuncia el narrador: Tícher (Agustín, 1966: 115)

¹⁶⁵ Won't you wear my ring around your neck/ To tell the world I'm yours, by heck/ Let them see your love for me/ And let them see by the ring around your neck./ Coro: Won't you wear my ring around your neck/ To tell the world I'm yours, by heck/ Let them see your love for me/ And let them see by the ring around your neck.

They say that going steady is not the proper thing/ They say that we're too young to know the meaning of a ring/ I only know that I love you and that you love me too/ So, darling, please do what I ask of you/ Coro: Won't you wear my ring around your neck/ To tell the world I'm yours, by heck/ Let them see your love for me/ And let them see by the ring around your neck/ They say that going steady is not the proper thing/ They say that we're too

la chica para que lo use alrededor de su cuello en una cadena (gesto común entre novios para la época y difundido a través del cine) como símbolo de su amor y su compromiso, a pesar de ser, según “they” -los adultos- demasiado jóvenes para eso. Resulta interesante, como esta canción romántica y de ritmo alegre y pegajoso, vehicula al mismo tiempo la idea de una incompreensión y confrontación generacional. Algo que por cierto está tan presente en *De perfil* como en *La tumba*.

La segunda canción, *Everybody loves a lover*, cumple en una primera instancia la función de caracterizar a Queta y ambientar la situación. En la escena que la canción suena y es mencionada por el personaje, ella está afirmando de sí misma que es “una monería, un budín, un pastelito, un cake” (119) y más adelante pone un disco con muchas voces¹⁶⁶ y tras una corta intervención afirma “Everybody loves the lover, I’m the lover, jajajay” (120). Una de las características de la personalidad de Queta es su narcisismo y egomanía. Por lo que la letra de la canción se ajusta perfectamente al personaje:

Who's the most popular personality?
I can't help thinkin' it's no one else but me
Gee, I feel just about ten feet tall, havin' a ball
Guess ya might call me a Pollyanna¹⁶⁷ (The Shirelles, 1963)

Como ocurre con este tipo de análisis se puede entrar en terreno delicado y trazar relaciones pocos precisas pero interesantes a un nivel anecdótico. Por ejemplo, hay una versión de esta canción interpretada por una joven cantante y actriz mexicana llamada Angélica María -quien es para muchos la cantante que inspira el personaje de Queta Johnson, dado que era amiga de José Agustín y tuvieron un romance en la década del sesenta¹⁶⁸-. Esta versión de 1963 modifica la letra totalmente para ser cantada en español y lleva el nombre de *Vivaracho*. Lo que resulta pertinente para nuestra investigación es que esta versión en español¹⁶⁹ presenta a un chico que se sobrepasa con el sujeto de la canción, que no reprime sus “impulsos fieros”, que es “cruel” hasta para abrazarla. De alguna manera, esta letra anticipa la primera vez que Queta y el narrador tienen relaciones sexuales, en la siguiente escena del libro, ya que aquello que empieza con un divertido juego de seducción juvenil termina con una violenta discusión que a pesar de la final aprobación de la chica cuenta con todas las características de un abuso sexual.

young to know the meaning of a ring/ I only know that I love you and that you love me too/ So, darling, please do what I ask of you. (Presley, 1958)

¹⁶⁶ Probablemente se refiere a la versión de esta canción de 1963 interpretada por *The Shirelles*, un grupo vocal femenino de rock & roll. La versión original de esta canción fue interpretada por la famosa actriz y cantante Doris Day en 1958. Esta versión si bien tiene una estructura semejante al rock & roll, contaba con un arreglo musical más cercano al de comedia musical de Hollywood. Por eso ante la afirmación de que suena un disco con muchas voces, se infiere que es posible que el autor se refiera en realidad a la versión de *The Shirelles* que contaba con cuatro voces femeninas.

¹⁶⁷ Pollyanna es una referencia a la protagonista de una novela homónima de Eleanor H. Porter, éxito de ventas, de 1913. Pollyanna es una chica huérfana que por su actitud positiva y empatía es amada por todos los personajes que la conocen.

¹⁶⁸ En esta investigación en realidad se propone que este personaje está inspirado en las vidas y carreras artísticas de varias cantantes y actrices de los sesenta que incursionaron en el rock & roll. Entre estas las más destacadas son Queta Garay y Angélica María.

¹⁶⁹ Qué muchacho vivaracho/ eres loco, eres todo un pulpo/ cuántas veces te pedí/ pares ya tus impulsos fieros/ Ya mi nene no prosigas/ qué dirá la gente que nos ve/ irán con cuentos a papá/ que me matará/ Al bailar no haces más que besarme/ para ya un día vas a gastarme/ eres cruel hasta para abrazarme/ me asfixiaras, me quebrarás el talle porqué/ dime versos, hazme cuentos/ Ya mi nene no prosigas/ qué dirá la gente que nos ve/ irán con cuentos a papá/ y verás que se arma un lío/ pues me matará. (Angélica María, 1962)

La tercera canción identificada es *Like a rolling Stone*. Esta canción es mencionada y además fugazmente descrita hacia la página 188, mientras el narrador espera en el auto junto a su padre el regreso de su madre. Esta referencia parece más un homenaje a la canción, por las palabras que le dedica, que una referencia con una función u objetivo definido.

(...) con muchas dificultades se oyó un ritmo agradable: órgano, guitarras, batería, armónica, qué sé yo, he's not selling any Paradise, una voz casi aguda, raspando las palabras, limándolas, how does it feel, música absurda a esas horas de la madrugada. La canción, en inglés (a esas horas, I am all alone). (Agustín, 1966: 188)

Like a rolling stone es una canción compuesta e interpretada por Bob Dylan y publicada a mediados de 1965, obtuvo un éxito inmediato a nivel mundial y hasta la actualidad es considerada una de las canciones referentes del rock. La actualidad de la canción incluida en una novela publicada a duras penas un año después, imprime a su vez gran actualidad al texto literario. Por otro lado si la letra de la canción no establece relación directa con la escena, puede ser vinculada con las contradicciones que encarna Queta, que busca una libertad por fuera de las convenciones sin animarse a renunciar a la comodidad de su vida de niña mimada.

Finalmente, se encuentra al final del libro una referencia a *La negra* (352), que no es otra que *El son de la negra*. Canción que hace parte del folclor mexicano post revolucionario. En el libro esta referencia tiene la función de caracterizar un grupo de jóvenes pertenecientes a un movimiento estudiantil universitario, al tiempo que ayuda a ambientar la escena -imaginada por el narrador- que da cierre al libro. Para entender las implicaciones de este pequeño juego, hay que pensar en el carácter oficial que adquirió la revolución en México y en lo paradójica que fue la tensa relación del PRI, el partido de la revolución, con los grupos estudiantiles y juveniles que se formaron en los sesenta para reclamar cambios en la estructura social, y que tendría como desenlace la tragedia de Tlatelolco dos años después de la publicación de *De perfil*. (Jáuregui: 2010)

3.3.3. Jazz

En cuanto al jazz, pareciera ser la música que más gusta al narrador, aunque no se muestra ni conocedor ni fanático del género. Nunca se mencionan intérpretes o canciones de este género. Se habla de jazz o se mencionan los tamborazos, las guitarras, el escándalo. Además siempre que se menciona el jazz se hace en escenas en las que participa Esteban; por lo que además de ambientar también cumple la función de caracterizar al primo del narrador; lo que no es de extrañar, ya que para la época el jazz empieza a ser identificado en sus nuevas corrientes como un género intelectual, vanguardista, difícil de escuchar¹⁷⁰.

Como dato curioso, en la primera escena en la que el jazz es mencionado, Esteban instiga a su primo a robar -sin ninguna necesidad- a las empleadas de la casa, mientras suena un disco de tamborazos africanos, que recuerda a los discos de Afrojazz mencionados en *La tumba*. La

¹⁷⁰ Con la caída en desgracia de las big bands de jazz y la apropiación del rock & roll e incluso el blues por los jóvenes blancos, se dio lugar a una transformación del jazz, gracias a que músicos virtuosos provenientes de las big bands, se empezaron a juntar a tocar en pequeños bares y espacios reducidos, lo que obligaba a un número reducido de músicos y a una nueva experimentación formal, que fue liderada por figuras como Miles Davis y John Coltrane.

música acompaña toda la escena del robo a través de la reproducción de sonidos onomatopéyicos del narrador, que intenta reproducir el sonido de los tambores:

(...)Sólo oía el tam taram y el choluga lo puséi o boliga butaluga tam taca taramtamtam rrr sácatelas de la africaniza (...)

Me coloqué junto a la ventanita. Sudando. A lo lejos el pim pum taca ta. (Agustín, 1966: 19-21)

Esto hace parte de la experimentación formal que Agustín lleva a cabo en sus novelas a través de la oralización de la escritura y la experimentación con el lenguaje literario y el juego con ritmos fonéticos. Recurso que es una característica de su obra.

3.4. Otras expresiones juveniles

En un temprano ensayo de 1964 sobre la relación entre fenómenos asociados a la música popular y la juventud, Stuart Hall y Paddy Whannel afirmaban:

Because of its high emotional content, teenage culture is essentially nonverbal. It is more naturally expressed in music, in dancing, in dress, in certain habits of walking and standing, in certain facial expressions and “looks”, or in an idiomatic slang. (En Frith and Goodwin, 1998, 32)

La lectura e interpretación de estos gestos y de estas huellas “no verbales” son las que hacen la gran diferencia entre una novela sobre jóvenes escrita por un joven y una novela sobre jóvenes escrita por un adulto que recuerda u observa. Uno de los grandes logros de autores como Agustín y Sainz es haber plasmado una fracción de la realidad de su generación a partir de la reproducción de su lenguaje y de la descripción de ciertos gestos y rasgos sin caer en la tentación de teorizar sobre ellos. En *De perfil* se pueden identificar algunas expresiones juveniles de este tipo que permiten trazar nuevas relaciones.

Como ya se ha dicho, los paradigmas sociales entorno al cuerpo sufrieron cambios importantes en las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial y muchos de estos cambios se desarrollaron en la década del sesenta de la mano del mundo del rock & roll y los fenómenos juveniles y contraculturales.

3.4.1. El baile

De nuevo tomando la primera novela de Agustín como referente, hay que decir que las referencias al baile no tienen en *De perfil* la carga sensual y sexual de *La tumba*, sin embargo, son usadas por el autor para construir sus personajes. En la novela hay tres escenas en las que aparecen personajes bailando. La primera es una fiesta en la mansión de Queta Johnson, a la que asisten jóvenes de la clase alta mexicana afines al rock & roll (Agustín, 1966: 39-50); la segunda, descrita por Esteban, es una fiesta comunal en un barrio popular de la capital a la que asisten jóvenes pobres (235-245); y la tercera transcurre en la cocina de la casa del narrador y la protagonizan su hermano y su padre (274).

Para empezar, los relatos de las dos fiestas permiten trazar diferencias entre dos mundos divergentes al interior de una misma ciudad. En la mansión de Queta se escucha principalmente rock & roll, incluso la banda a la que pertenece Queta intenta realizar un show en vivo, pero

ante la indiferencia del público¹⁷¹ los músicos dejan uno a uno los instrumentos y se ponen a bailar al son de un disco de “Los Beaceps”. En esta celebración solo asisten jóvenes y la gran mayoría viste con informalidad. En la fiesta comunal, en cambio, se escuchan boleros, rumba y yenka¹⁷²; hay personas del barrio de todas las edades y llevan trajes y vestidos formales. Sin profundizar en ello, tan solo con algunos trazos, el autor expone las diferencias sociales y económicas que caracterizan a los chicos de su generación.

Cuando se habla de los chicos de los sesenta se da por sentado que todos hicieron parte de los movimientos contraculturales, que todos fueron intelectuales y roqueros y que todos hicieron parte de esa batalla generacional que caracterizó a la “década rebelde”¹⁷³. Pero la realidad es otra. En Latinoamérica al igual que ocurría en Estados Unidos, los chicos que se sumaron en masa a la revolución cultural hacían parte en su mayoría de una clase media acomodada. En el tercer mundo era aún más evidente dado que los jóvenes que vivían en el campo o en los barrios periféricos de las grandes ciudades tenían muy poco acceso, por no decir ninguno, a los productos culturales que caracterizaron los movimientos contraculturales. Una educación pobre, la obligación de trabajar desde la infancia, la imposibilidad de acceder a la televisión o al cine por sus costos; en el caso de la música las posibilidades de acceso se reducían a la radio, y en este caso el idioma se imponía como la barrera final, infranqueable para muchos.

En la historia relatada por Esteban al narrador, esto queda en evidencia. La juventud no era uniforme. Mientras los chicos de clases privilegiadas consumían una gran cantidad de productos culturales provenientes del mercado británico y norteamericano, los jóvenes de estratos populares seguían consumiendo los mismos productos culturales que la generación anterior y seguían determinados por los mismos paradigmas morales y culturales de ésta. Por esto no es de extrañar que la música que acompaña en el libro a estas dos fiestas sea diferente. Ahora, esta diferencia no sólo supone un abismo en las esferas social y económica; también supone y refleja, como muestra la historia de Esteban, una gran diferencia en la definición de una identidad y en la posibilidad de participar de una serie de valores éticos, estéticos y morales asociados con el rock y sus prácticas. Los géneros son reflejos de diferentes procesos sociales y culturales. Simon Frith (1996) lo explica así:

Once we start looking at different musical genres we can begin to document the different ways in which music works materially to give people different identities, to place them in different social groups (...)

Music constructs our sense of identity through the experiences it offers of the body, time, and sociability, experiences which enable us to place ourselves in imaginative cultural narratives. Such a fusion of imaginative fantasy and bodily practice marks as well the integration of aesthetics and ethics. (275)

¹⁷¹ Era y es común aún un gran menosprecio hacia la producción de las bandas locales por parte de los fanáticos del rock. En particular a partir de mediados de la década del sesenta. Si bien algunas bandas lograron cierto reconocimiento e incluso buenas cifras de ventas, fue más difícil ganarse el respeto de los fanáticos del género que estaban al día de la producción estadounidense y británica del género.

¹⁷² Yenka es el nombre que recibió la canción del verano en México en 1965. Compuesta e interpretada por un dueto holandés -Johnny and Charlie- que cantaba en español, es una canción básica, pegadiza, que describía en su letra los pasos de baile a seguir. Aunque en su momento se consideró como parte del fenómeno del twist y el rock & roll, la canción en realidad tiene características que la aproximan más a una polca o a ciertos ritmos tradicionales del norte de Europa.

¹⁷³ Así es como Sergio Pujol denomina esta década en su libro homónimo sobre los fenómenos culturales en los sesentas en Argentina.

Ahora bien, el baile también sirve para caracterizar las personalidades de los personajes. Y sea de forma intuitiva o consciente el autor utiliza estas escenas con gran acierto para desarrollar a sus personajes. Este fenómeno es teorizado por Frith (1996) cuando afirma:

When dancing we subject our body movements to musical rules (we are less free than when we talk), and yet in our very self-consciousness we seem to reveal more clearly our physical sense of ourselves; we are more self-expressive. (220)

Cuando Ricardo baila lo hace de forma espontánea; ebrio y desinhibido, no le importa hacer el ridículo, porque se preocupa menos de lo que los otros piensen:

-¡Quítense denmedio! -aullaba Ricardo, y si bien la primera vez la gente se sorprendió, para entonces se hacía a un lado con gusto, dejando espacio para que Ricardo se sacudiera como chango en una burda imitación de danza(...) y tras disertar sobre la verdadera agitación en el baile, puso en práctica sus teorías. Por supuesto ninguna muchacha quiso bailar con él (...)
(Agustín, 1966: 39)

Queta siempre está posando y en plan de seducción, baila, brinca y busca siempre llamar la atención (43, 48); Esteban, es presentado como si estuviera un poco fuera de lugar, pero en los dos momentos que baila se representan situaciones de cortejo con chicas del barrio, donde no está sujeto al juicio de los que considera sus pares -los jóvenes burgueses- lo que le permite descubrirse “bailando una fogosa rumba; divirtiéndose, por añadidura” (238). El narrador, por su parte, presa de sus inseguridades, no baila.

En cuanto a la tercera escena que incluye el baile, se relata como el hermano y el padre del narrador empiezan a bailar una canción en la cocina, justo antes del desayuno, en parte para molestar al narrador que se encuentra cansado y malhumorado. Resulta interesante por un lado el lugar que se le otorga al radio transistor, cuya presencia en el hogar empieza a determinar nuevas dinámicas al interior del hogar y la familia; por otro lado, hay un pequeño detalle y es que al terminar la canción que suena en la radio el hermano y el padre continúan bailando un jingle de un comercial de sal de frutas (que por la referencia apócrifa es fácil identificar con el jingle de Sal de uvas Picot). Esto puede ser leído como una huella de las nuevas dinámicas del mercado y la publicidad y su relación con el consumidor a través de melodías pegajosas, recurso comparable al utilizado por algunos compositores para garantizar el éxito de algunas canciones pop de cuestionado valor estético.

3.4.2. La vestimenta

Las descripciones del vestuario no son algo nuevo en la literatura. Siempre ha sido un elemento importante en la caracterización de personajes. Pero en la década del sesenta hubo una inflexión, obviamente relacionada con cambios radicales en las formas de producción y distribución. Este asunto es abordado por Hall y Whannel en su ensayo *The Young Audience*:

Certain attitudes seem not only to recur with emphasis in the provided culture, but to have found some especially appropriate physical image or presence among teenagers themselves. This teenage “look” can be partly attributed to the designers of mass-produced fashions and off-the-peg clothes and to the cosmetic advice syndicated in girl’s and women’s magazines. But these styles have a deeper social basis. The very preoccupation with the image of the self is important-pleasing, though often taken to extremes. Dress has become, for the teenager, a

kind of minor popular art, and is used to express certain contemporary attitudes. (En Frith and Goodwin, 1998: 32-33)

Para los adolescentes de los sesenta la posibilidad de elegir patrones de vestuario diferentes a los de los padres y semejantes a los de las estrellas de cine y rock representó un gran cambio de paradigma. A través de algunos productos -camisas, camisetas, chamarras, jeans, zapatos- podían construir su propia imagen a partir de modelos de su propia elección. Para los jóvenes del Siglo XXI es difícil de comprender, pero antes de que esto ocurriera, en un contexto como el latinoamericano, los modelos de los que disponía un chico para pensar su identidad se encontraban circunscritos a su círculo social inmediato -familiares, amigos, personajes del barrio- o a la escena artística local -por ejemplo, Pedro Infante, en el caso mexicano, Carlos Gardel en el argentino-.

Así que si bien no es un recurso novedoso, la descripción del vestuario en algunas escenas, además de caracterizar a un personaje o facilitar la representación de la imagen de este al lector, también hace posible establecer identidades, gustos, filiaciones y condiciones sociales. En este sentido *De perfil* no ofrece muchas¹⁷⁴ ni muy detalladas descripciones del vestuario, pero a través de estas descripciones ofrece una imagen más plural de la juventud de la capital mexicana.

En el relato que se hace de las dos fiestas que fueron mencionadas en el aparte anterior se expone como en la fiesta de la casa de Queta la mayoría visten con chamarras¹⁷⁵, algunos con saco, pero sin corbata (Agustín, 1966: 39), razón por la que el narrador, que fue vestido con traje y corbata, se siente fuera de lugar. En la fiesta comunal “nadie anda trajeado (a lo sumo, alguien viste un saco negro, sucio y lleno de arrugas), mientras las muchachas traen vestidos limpios, de colores primaverales (en pleno invierno)” (237); el día que Esteban revela su verdadera identidad a la gente del barrio, viste diferente, él lleva “chamarra national” y unos vaqueros Lee (235); prendas importadas, costosas, de marca, que se popularizaron gracias al cine y al rock & roll¹⁷⁶. De hecho, una de las características de la juventud mexicana en la literatura de este periodo es el uso de la chamarra y los jeans. Estas dos prendas y los zapatos de gamuza supusieron una revolución para la época. Se convirtieron en las señas distintivas e identitarias de esta generación de jóvenes que rechazó la camisa, el saco y el zapato de charol.

En el caso de Queta no es un asunto menor el uso del pantalón ajustado con colores intensos (119), el vestido corto sin ropa interior (136), o el pantalón bikini (341). Cualquiera de estas tres prendas era suficiente para generar escándalo en la sociedad “bien pensante” de la época. El pantalón, el bikini y las minifaldas libraron una larga batalla para ser incorporadas con naturalidad. No quiere decir que no se usaban. Pero fue prácticamente hasta la década del noventa que estas prendas dejaron de ser vistas como inmorales y contestarías por los sectores más conservadores de las sociedades latinoamericanas.

¹⁷⁴ Se han logrado identificar alrededor de unas 17 alusiones al vestuario de diferentes personajes a lo largo de la novela

¹⁷⁵ Campera en Argentina, chaqueta en Colombia.

¹⁷⁶ Los diversos textos en los que se aborda la historia, local o general, del rock, coinciden en destacar la importancia de estas prendas en el proceso de identificación de los jóvenes. Asimismo, todos destacan el lugar que los personajes que encarnaron Marlon Brando en *Salvaje* y James Dean en *Rebelde sin causa* jugaron en la difusión de estas prendas. Tanto los actores, como las películas se convirtieron en personajes y obras de culto. Incluso en la actualidad estos actores y sus personajes en estas películas siguen inspirando modas y actitudes.

En novelas como *La tumba* y *De perfil* es posible identificar ya la importancia que se le da a la ropa de ciertas características y ciertas marcas, y al consumo de ciertos productos, rasgos característicos de una clase media que aspira al ascenso social, o al menos a asumir las formas de este. Al respecto Claude Chastagner (2012) recuerda que a finales de los cincuenta

(1) la música pop de los comienzos celebraba el objeto, el gesto de la compra, el principio de la moda. Veía allí la posibilidad de afirmar su especificidad generacional, de marcar la diferencia (...). La música popular de los años cincuenta era un producto entre otros, destinado al mercado en plena expansión de los teenagers(...) (126)

Los personajes de Agustín quieren participar de este fenómeno, quieren novedad, quieren comprar, quieren consumir. Ellos sienten que a través de la elección y consumo de ciertos productos pueden reafirmar su identidad. Los problemas frente a esta actitud surgen más adelante, hacia mediados de la década del sesenta, cuando algunos movimientos contraculturales adoptan al rock y sus prácticas como formas de expresión privilegiada frente a las generaciones anteriores y el sistema de producción contemporáneo.

3.4.3. La performance como una nueva forma de ser-estar en el mundo

Las descripciones del vestuario de Queta (119, 136, 341) además de caracterizarla como una chica adinerada, la presenta como un personaje excéntrico y a la moda. Hay que recordar que Queta es una cantante y actriz que maneja constantemente la pose de estrella. Por ejemplo, para seducir al narrador en la primera visita que este le hace, ella, en medio de la charla, se escabulle a su habitación donde cambia su vestimenta, como lo haría un cantante pop entre canción y canción o un actor entre una escena y otra. Hay una intención performativa en el personaje que guarda una relación estrecha con la “revolución” musical de esta década -que se hará más intensa en algunas de las novelas de la década del noventa¹⁷⁷ y que caracteriza la producción actual de algunos escritores¹⁷⁸ -. En este sentido las ideas desarrolladas por Simon Frith (1996) en su libro *Performing rites* ofrecen un sólido soporte:

(...) the term “performance” defines a social -or communicative- process. It requires an audience and is dependent, in this sense, on interpretation; it is about meanings. To put this another way, performance art is a form of rhetoric, a rhetoric of gestures in which, by and large, bodily movements and signs (including the use of the voice) dominate other forms of communicative signs, such as language and iconography. And such a use of the body (which is obviously central to what’s meant here by performance art) depends on the audience’s ability to understand it both as an object (an erotic object, an attractive object, a repulsive object, a social object) and as a subject, that is, as a willed or shape object, an object with meaning. Rhetorically, then performance art is a way not of acting but of posing (...) (205)

La novedad que incluyen los referentes del primer rock & roll y del pop de los sesenta al *Star System*, que además los diferencia de las estrellas de cine y del jazz, es que la idea del performance es llevada a la vida cotidiana de los intérpretes, chicos que hasta hace unos años llevaban una vida como la de cualquiera de sus fans. Queta además asume toda la pose de una diva y artista reconocida y se presenta con frecuencia demandante y extravagante, como en las

¹⁷⁷ Más adelante se verá como esta dimensión performativa asume cada vez más importancia a lo largo de las décadas del setenta y el ochenta hasta alcanzar incluso a la figura del autor. Ray Loriga y su novela *héroes* ofrecen un gran ejemplo.

¹⁷⁸ Es el caso de novelas como *Sudor* de Alberto Fuguet u *Open the window para que la mosca fly* de Jaime Espinal que presentan la importancia que ha adquirido el performance en la vida cotidiana de la gente del común que a través de las redes sociales aspira a hacer parte del *Star System*.

escenas en que habla por teléfono con el protagonista desde el estudio de grabación (Agustín, 1966: 318).

Muchos chicos desarrollaron estos ritos performáticos en su día a día tratando de consolidar procesos de identificación con las estrellas que admiraban y de imitar en lo posible su camino a la fama, corriendo en ocasiones el riesgo de ser excéntricos o ridículos, como en el caso de Octavio, el nuevo vecino del narrador de *De perfil*, quien sueña con ser un intérprete conocido -como Los Beaceps, su banda favorita- inventa historias sobre su éxito como voz líder de una banda de rock & roll en Guadalajara y se presenta como un conocedor experimentado de la música y el mundo del rock & roll.

3.4.4. Los cafés cantantes

Otro de los nexos entre *De perfil* y el mundo musical, en particular el rocanrolero, es la referencia a los denominados cafés cantantes y las escenas desarrolladas en ellos. Esta fue una modalidad de café-bar que durante los sesenta se convirtieron en uno de los ejes de la vida nocturna juvenil y de la escena roquera local, gracias a las presentaciones en vivo de bandas juveniles (Arana, 2002: 221-227).

Es clara la intención de Agustín de imprimirle a su novela referencias de gran actualidad. En este caso a través de un recuerdo del narrador se presentan, describen y caracterizan este tipo de cafés (148-151). Estos negocios surgieron a finales de la década del cincuenta inspirados en la escena musical del “*Village*” neoyorquino y contaron con la música juvenil en vivo como gancho para atraer público. Para los jóvenes de ciudad de México se convirtieron en lugares de esparcimiento obligados si se quería estar a la moda y para los músicos de la ciudad, en espacios fundamentales para adquirir experiencia y darse a conocer. Sin embargo, estos lugares tuvieron grandes dificultades para permanecer abiertos y funcionar por cuenta de la persecución de que fueron víctimas por parte de la prensa y estamentos oficiales. Las razones de esta persecución varían a lo largo de los años; pero el denominador común fueron las denuncias por exceso de ruido y por actos inmorales al interior de los establecimientos¹⁷⁹. Las campañas en contra del rock & roll llevadas a cabo por movimientos conservadores católicos se encargaron de divulgar una serie de mitos entorno a estos lugares que los hacían sumamente atractivos para los jóvenes y odiados por los adultos. Pero tanto las relaciones presentadas en textos sobre la historia del rock en México, como en relatos literarios, coinciden en señalar lo lejos que estaban estos rumores de la realidad. (221-227)

Como consecuencia de esta persecución muchos de estos cafés fueron cerrados entre 1963 y 1965 -de forma temporal algunos y de forma permanente otros-, hasta que en este último año se prohibió oficialmente el funcionamiento de este tipo de espacios¹⁸⁰. De hecho la escena presentada por el narrador de la novela, además de realizar una descripción bastante acertada

¹⁷⁹ Estos actos inmorales según las denuncias eran distribución de licor y drogas a menores de edad, prostitución y actos impúdicos en espacio público.

¹⁸⁰ Esta prohibición no se sostuvo durante mucho tiempo dada la falta de sustento de las denuncias realizadas en contra de estos lugares, pero gracias a la persecución de que fueron objeto muchos dueños decidieron cerrar estos establecimientos o darles otro perfil que les trajeran menos problemas. Sin embargo la relación conflictiva entre las autoridades y los cafés que permitían presentaciones en vivo se mantuvo durante toda la década del setenta (Arana, 2002: 228).

de estos lugares¹⁸¹ -al menos coincide con las descripciones de Arana y otros autores contemporáneos-, narra una redada policial como las desarrolladas de forma habitual a mediados de los sesenta, con el objetivo de clausurar estos cafés y asustar a los chicos llevándolos a la comisaría hasta que sus padres pasaran por ellos. Este tipo de anécdotas hacían del libro un reflejo de la vida de sus potenciales lectores.

3.5. Un contexto juvenil apócrifo

Una de las características más especiales de esta novela es la aparición de una serie de personajes que representan la escena juvenil mexicana en los sesenta. No es un ejercicio naturalista o archivístico, pero es sorprendente lo completo del panorama que ofrece. Si se percibe cierta artificialidad en algunos personajes quizás se deba más al afán que tiene Agustín de darle lugar a los diferentes tipos de jóvenes que pueblan y recorren la ciudad de México, a través de ciertos arquetipos urbanos contemporáneos. Dado que representar todos los personajes juveniles de una ciudad hubiera requerido de un ejercicio balzaciano Agustín expone tipos de personajes característicos de la Ciudad de México.

Baste una rápida relación: el chico de clase media, hijo de profesionales liberales, que estudia en colegio católico y aspira a estudiar en la universidad pública (el narrador); el chico de clase media, de colegio católico, con padres conservadores, que constantemente pone a prueba los límites que imponen sus padres con acciones un poco tontas y que sueña con huir de casa (Ricardo); el chico que viene de otra ciudad, sin padre, rebelde, un poco mitómano, que vive con unos tíos viejos, porque su madre está en pareja con un hombre que no lo tolera, que sueña con ser estrella de rock y afirma haberlo sido (Octavio); la chica de clase alta, con padre extranjero e influyente, que actúa en películas y participa de proyectos discográficos, según sus caprichos (Queta); junto a esta última, un grupo de jóvenes que aspiran a ser roqueros (los Suásticos); el joven universitario de clase alta, con conocimientos amplios de arte, filosofía, psicología y literatura que cuestiona los valores de la burguesía al tiempo que representa estos valores con cinismo (Esteban y su grupo de amigos); el joven de barrio popular cuyas posibilidades de esparcimiento se reducen a espacios comunales, que comete delitos menores y tiene relación con los delincuentes del barrio (Rogelio y sus amigos); el joven de barrio popular solitario con sensibilidad artística que escribe versos y hace música (Everio); se presenta brevemente a las chicas del barrio que aspiran a trabajar en una casa de los barrios ricos de la ciudad y a las empleadas domésticas que son objeto de las fantasías de los hijos adolescentes de sus empleadores; también se presentan los militantes políticos y los patanes universitarios de diferentes corrientes políticas.

Ahora, en toda esta propuesta, la escena del rock & roll de la capital mexicana ocupa un lugar privilegiado. Esta exploración de la escena roquera desde el interior del fenómeno se anticipa un par de décadas a ejercicios semejantes. Esto es obviamente consecuencia de la posibilidad que tuvo Agustín de compartir en su juventud con algunos de los principales intérpretes del rock, el pop y el cine mexicanos.

Al igual que ocurre con el barrio y con los mundos escolar y universitario, la exploración que la novela desarrolla del ambiente roquero no es exhaustiva. Es más bien una somera presentación, cargada de ironía, humor y clichés. Resulta muy interesante, no obstante, la

¹⁸¹ “Ni siquiera estaban oscuros oscuros (...), sólo había sillas duras e incómodas, y de vez en cuando, raquíticos cojines para acomodar los cojones. Los canallas conjuntos de rock eran pésimos y daba un coraje tener que oír tanto escándalo en tan diminutos lugares” (Agustín, 1966: 149)

crudeza con que expone este universo, despojado de toda la idealización que de él hace el fanático del rock. A través de diferentes recursos narrativos el narrador presenta la experiencia del concierto de una banda de rock en una fiesta -que se interrumpe por la falta de interés del público-; se habla de los conciertos en los cafés cantantes -en los que las condiciones hacen difícil la experiencia de la escucha-; relata de forma fragmentaria la experiencia del estudio de grabación -que gracias a los caprichos de Queta resulta ser un infierno-; expone la ambición y pedofilia del representante artístico que ayuda a la banda; ridiculiza a la estrella de cine que aspira a convertirse en estrella de rock¹⁸² y que logra contratos gracias al dinero y los contactos de su padre; asimismo presenta a los aspirantes a músicos como jóvenes arrogantes, sin talento y sin carácter que juegan a ser estrellas antes de haber alcanzado la fama.

Algo que resulta sorprendente al leer la historia del “roc” mexicano que realiza Federico Arana¹⁸³, es que la descripción y relación que realiza Agustín de este mundo y que puede parecer al lector exageradamente paródica, se acerca mucho a la realidad. Esto es a veces menospreciado o ignorado cuando se habla de la obra temprana de Agustín, y representa en realidad una novedad, tanto por el tema, como por la experimentación formal con la que presentó, con unos pocos trazos, una imagen del mundo en el que estaban creciendo los jóvenes capitalinos.

3.6. Conclusiones preliminares sobre *De perfil*

Frecuentemente comparada y analizada en referencia a *La tumba*, quizá se ha pasado por alto la ambiciosa propuesta narrativa y literaria que tiene *De perfil*. La imagen de la sociedad mexicana y de la juventud en particular es mucho más amplia de la que ofrecen otros textos contemporáneos. Reducir este relato a una representación de la juventud ondera, es limitar la obra. Discutir si es una gran novela, si es una obra mayor o menor en el corpus literario mexicano o en el corpus del autor, es otro asunto; pero lo que no se puede negar es que es un texto que ofrece gran material de análisis. La búsqueda de nuevos recursos lingüísticos -como señala Pelayo-; la experimentación formal -que evade el vanguardismo en beneficio de la narración-; así como la intención de representar la realidad de una forma crítica, habla de la obra de un autor maduro, con una clara consciencia del ejercicio de la escritura.

Dentro de los criterios de esta investigación, *De perfil* es una novela fundamental por su originalidad. Pero se debe resaltar, que no es una novela ondera o sobre la onda, en la medida, que, al igual que en *La tumba*, la experiencia del movimiento ondero del narrador-protagonista se ve limitada por su condición de clase y sus prejuicios. Tampoco una novela musical como se podría denominar a otros textos de los que se hablará más adelante. Es una novela que busca representar con humor e ironía la realidad de un sector de la sociedad mexicana, dando voz a las nuevas generaciones. La elección de un narrador de ciertas condiciones sociales, puede percibirse como una limitación, pero dado el origen del autor, también se reconoce como un recurso honesto. El autor y su narrador hablan de lo que conocen.

¹⁸² Varios de los primeros intérpretes de rock & roll de México a finales de los cincuenta, provenían de la escena de la música pop y del cine. Es el caso de Angélica María y Queta Garay.

¹⁸³ El texto de Arana no es precisamente una obra académica dominada por el rigor bibliográfico. El autor hizo parte en su juventud del mismo ambiente al que perteneció Agustín, y fue miembro de una de las bandas de rock más importantes de México en su momento. Es por esto que la obra está atravesada por opiniones personales, recuerdos, anécdotas. Sin embargo, esta proximidad le permitió, a través de sus contactos y de una seria investigación, acumular una cantidad de información e imágenes de gran valor para los estudiosos de esta época y de los fenómenos asociados a la historia del rock en Latinoamérica.

En cuanto al uso de referencias provenientes de otros medios y campos culturales esta novela presenta marcadas diferencias con *La tumba*. Por un lado, disminuyen considerablemente las referencias a una cultura letrada o intelectual, en beneficio de la verosimilitud de los personajes -estos ya no son chicos extraordinarios que además de pertenecer a una élite económica parecen intelectuales superdotados- y de la fluidez narrativa -dado que el lector no se le exige ser un narratario que decodifica la historia en cada referencia explícita-. Por el otro lado, se multiplican las referencias a la cultura popular, con la particularidad de aparecer a través de referencias apócrifas y de personajes y elementos constitutivos de la historia. Esto implica que la música y el rock dejan de ser un simple recurso para ambientar escenas o caracterizar personajes, para convertirse en uno de los ejes temáticos de la historia. De esta manera el rock y las prácticas asociadas a este adquieren un protagonismo casi inverosímil si se considera que la obra fue escrita entre 1964 y 1965, justo en el momento que el fenómeno del rock está alcanzando su clímax en el mundo anglosajón y en el que está enfrentando a los estamentos más conservadores en el contexto hispanoamericano.

El rock juega un rol fundamental en la historia, pero hay que decir que aparece desacralizado y parodiado. Esta historia maneja dos frentes: por un lado está la vida familiar del protagonista y narrador, y por otro lado está su vida de adolescente con sus pares. En este último frente asistimos a una caricaturización del mundo roquero mexicano; se presentan cantantes, bandas, músicos, promotores y fanáticos del nuevo género, se desarrollan escenas en estudios de grabación, fiestas y bares de rock; lo realmente curioso, es que tras leer estos episodios siempre queda la sensación de haber presenciado sucesos vergonzosos o ridículos. Además, no se trata sólo de evidenciar la farsa en la escena local del rock, sino que va un paso más allá y utiliza una serie de referentes apócrifos para burlarse o parodiar la industria internacional del género del momento.

Al tomar todo esto en cuenta se descubre una nueva posibilidad de lectura en la que el rock es protagonista pero la música no. La poca presencia de referencias a canciones, de letras de canciones, de referentes concretos que permitan al lector reconstruir los sonidos que acompañan una escena, priva a este texto de una musicalidad que caracteriza a otras de las novelas; sin embargo, como ya se ha destacado, la inclusión de personajes y escenas que giran en torno al mundo roquero capitalino, permite al lector ser testigo privilegiado de la cultura rock mexicana de la primera mitad de la década del sesenta. En este sentido se puede afirmar que, al menos en el contexto latinoamericano, esta es una de las novelas más originales en relación a la cultura pop.

4. *Pasto verde*¹⁸⁴

What finally knackered the underground was its complete inability to deal with women's liberation, men defined themselves as rebels against society in ways limited to their own sex.

D. Widgery

What went wrong (1973)

Everybody needs somebody

B. Berns, S. Burke y J. Wexler

La ópera prima de Parménides García Saldaña fue publicada en el verano de 1968 -tan solo unos meses antes de La Masacre de Tlatelolco- cuando las revoluciones juveniles explotaban alrededor del mundo. La crítica académica coincide en que es la obra más extrema de la literatura juvenil mexicana de los sesenta. *Pasto verde* transgrede la tradición con una rabia y una vitalidad poco comunes en la literatura hispanoamericana, y puede ser leída hoy como un reflejo del zenit alcanzado por los movimientos contraculturales juveniles de los sesentas.

Pasto verde expone en primera persona las reflexiones, anécdotas y delirios de Epicuro, un joven de la clase media capitalina que sostiene una encarnizada lucha con los valores y los principios que rigen el mundo que lo rodea y que opta por desclasarse, para vivir en la marginalidad. A lo largo del texto el protagonista ataca sin discriminación los pilares de la identidad mexicana, sea la Virgen de Guadalupe o la Revolución mexicana, los gobernantes del PRI o los jóvenes comunistas de la UNAM. Esta lucha se traslada al texto mismo con una transgresión de gran parte de las convenciones lingüísticas, gramaticales y teóricas que eran comunes a la producción literaria de la época. Presenta párrafos enteros en inglés y mezcla los idiomas sin método o lógica alguna, en ocasiones prescinde de la puntuación, a veces omite el uso de las mayúsculas, y con frecuencia rompe con la lógica espacial y temporal del relato.

A menudo se la relaciona con *On the road* de Jack Kerouac -más por las repetidas menciones a este autor, que por semejanzas concretas entre las dos novelas- pero su estilo se aproxima más al delirante estilo de *El almuerzo al desnudo* de William Burroughs, sin el despliegue lírico de esta última pero con más caos y desorden. Si bien sus experimentaciones encuentran lugares comunes con las obras de Agustín y Sainz, sus recursos son más extremos y se presentan como antecedentes de nuevas formas de escritura en las letras de habla hispana en las siguientes décadas. Como propone Adelaida Caro (2007):

García Saldaña muestra a una juventud descontenta y alienada que se rebela contra las convenciones sociales. Las características que dominan el texto (el mostrar una juventud desengañada y alienada, recurrir a modelos representativos de la cultura popular y contracultura norteamericanas y a la intermedialidad, trasladar la oralidad al texto literario) emparentan el fenómeno de la Onda con movimientos similares surgidos en otros países de habla hispana en los años 90, tales como la Generación X en España o, a nivel panhispánico, el grupo de McOndo. (57)

¹⁸⁴ Todas las citas de la novela provienen de la segunda edición de 1975 de la Editorial Diógenes.

Dentro de este proyecto esta novela merece un aparte especial dada la cantidad de recursos exoliterarios que aparecen en ella y la dificultad que supone en algunos casos reconocerlos. Se identificaron más de 150 referencias o alusiones que pertenecen a un contexto letrado que incluyen principalmente nombres de artistas, autores de filosofía y literatura, personajes literarios e históricos y referentes de los estudios económicos y políticos. En cuanto a la cultura popular se han encontrado más de 300 alusiones provenientes en su gran mayoría del mundo del rock, sobre todo títulos de canciones, nombres de bandas e intérpretes del género musical. Entre estas se presenta en realidad la repetición indiscriminada de muchos nombres o títulos - en especial los asociados los Rolling Stones- que se convierten en lugares comunes de la expresión del narrador. La forma en que este texto se apropia de diferentes referentes culturales, en especial el rock, obliga a un análisis más detenido de las funciones que tales referencias desempeñan.

Hasta ahora, en los análisis previos se ha buscado ciertas constantes en el uso de las referencias que han permitido establecer relaciones y usos por parte de los autores de los elementos exoliterarios. En *Pasto verde* sin embargo la ausencia de una historia y la delirante multiplicación de situaciones y anécdotas inconexas al igual que ciertos juegos lingüísticos y temáticos¹⁸⁵ ha obligado a pensar las funciones de estas referencias de una forma diferente. Las claves para la interpretación se encuentran en los vínculos que se establecen entre los discursos del narrador, las letras de las canciones y la historia del rock en relación con el contexto y la historia de México y Estados Unidos. De hecho, las referencias a la cultura letrada no surgen en oposición al mundo del rock sino que hacen parte de la tradición en la que el rock nace o permiten entender el mundo contra el que el rock lucha y en ambos casos hacen parte del capital cultural del narrador/autor.

Desde esta perspectiva el libro de García Saldaña pasa de ser un texto adolescente de un chico deprimido y frustrado sexualmente, a convertirse en un texto crítico al orden burgués capitalista que se manifiesta en la soledad del individuo y en la brecha emocional que existe entre hombres y mujeres. Esta interpretación que podría sonar forzada o arriesgada se apoya en un texto de García Saldaña de 1971 llamado *En la ruta de la onda*, un ensayo en el que, con increíble libertad, el autor presenta su versión de la historia del rock y del fenómeno contracultural de los sesentas en el Norte de América.

¹⁸⁵ Con juegos lingüísticos me refiero a ciertos apartes en los que repite palabras o sonidos que rompen con el relato y llamo juegos temáticos a esos apartes en los que García Saldaña enumera sin un objetivo u orden aparentes nombres de intérpretes y títulos de canciones. A continuación se presenta un fragmento que expone ambos casos (la mayúscula pertenece al texto original y entre paréntesis se añade el nombre de la banda a la que pertenece el título de la canción o a la que remite cierta palabra o expresión):

CONSECUENCIA (Rolling Stones) HOLD ON I'M COMIN (Sam and Dave) NENA
 ESPERAME ESPERAME AI VOY AIVOY AIVOY
 VVVVVOOOOYYY ESPERAME NENA VAMOS A pastear
 pastear PASTERA PASEAR PASAR LA NOCHE
 JUNTOS NENA VEN NENA VAMOS A PASAR LA
 NOCHE JUNTOS (Stones) SUMMER IM THE CITY (Lovin spoonful) HELP! (Beatles)
 AYUDAME NENA AYUDAME NENA ¡AYUDAME! NOT
 FADE AWAY NOT FADE AWAY (Buddy Holly) SATISFACTION (Stones)
 SATISFACTION SATISFACTION LADY LADY JANE (Stones)
 QUEEN JANE (Dylan) JANE QUEEN JANE'S WALKIN' ON THE
 GRASS EVERYBODY MUST GET STONED (Dylan)!
 EV'RYBODY MUST GET STONED!
 CONSECUENCIACONSECUENCIACONSECUENCIACONSECUENCIACONSECUENCIA
 (Stones)
 CHERRY, CHERRY,(Neil Young) (García Saldaña, 1975: 59)

Ya se ha dicho que no son muchas las constantes en el relato, sin embargo si se puede hablar de la recurrencia de ciertos temas o asuntos, que en algunos momentos se manifiestan a través de los discursos y diatribas del narrador y en otros como ejes de escenas que hacen parte de los recuerdos y los delirios sicodélicos del personaje. Estos temas son en primer lugar el rock y el sueño de Epicuro de ser un intérprete famoso de este género musical; en segundo lugar las frustraciones derivadas de la imposibilidad de establecer una relación libre y abierta con las chicas de su propia condición social, lo que termina con frecuencia en insultos o invitaciones a las mujeres a cambiar; y en tercer lugar se encuentra el conflicto con las expectativas sociales derivadas de su condición de clase, que lo lleva constantemente a cuestionar las formas que el capitalismo y la burguesía -de la clase media- tomaron en la Ciudad de México. Es común que el narrador mencione todo tipo de referencias, que sólo en contados casos se repiten hasta generar lo que acá se denomina como constantes, que ayudan, en medio del supuesto caos, a generar enunciados, unidades de sentido, que permiten una comprensión más amplia del texto.

Para Epicuro tanto su deseo de convertirse en una estrella de rock, como su dificultad para relacionarse con las mujeres, son consecuencia de un sistema económico y político -y obviamente moral- que sacraliza la propiedad privada y exalta a la riqueza y la acumulación de capital, como el objetivo último de la vida de quienes pertenecen a la clase media. Lo que instala a los individuos -sujetos ideales de la modernidad- en una terrible soledad. La paradoja final de este fenómeno es que, para luchar contra las instituciones, contra las expectativas sociales, contra el amor burgués, el arma que usa Epicuro es fruto de las dinámicas de mercado y de la sociedad burguesa que tanto odia: el rock.

4.1. En el altar de los iniciados

A lo largo de toda la narración Epicuro, el narrador protagonista, rinde homenajes a aquellos personajes que él considera fundamentales para el desarrollo de la contracultura y, por lo tanto, para el desarrollo de su forma de pensar. Son nombres que se repiten en diferentes situaciones, en algunas de ellas incluso sin una relación clara con el contexto en el que surgen, pero que para Epicuro pareciera que tienen el valor de un mantra¹⁸⁶. De hecho, en la primera parte de la novela, en una escena que comparte con su amigo Pepcoke Gin¹⁸⁷ en su habitación fumando “un mágico”¹⁸⁸ y escuchando el álbum *Aftermath* (1966) de los *Rolling Stones* presenta a quienes él considera los maestros de la onda:

(...)

—Son los amos

—Gracias maestro, gracias, ya sabía que Yo era el amo...

—Los Rolling Stones...

—Todos ¿no? Toda la gente de la onda. Todos los que están en la onda, Pete Seeger está bien, Bob Dylan está bien, los Beatles están bien, los Rolling Stones somos los amos, digo, son de

¹⁸⁶ Mantra es una palabra del sánscrito que significa un sonido o conjunto de sonidos que tienen o representan un poder espiritual dentro de algunos sistemas de creencias como el hinduismo y el budismo.

¹⁸⁷ Múltiples estudios coinciden en señalar que este personaje es una proyección de José Agustín, quien era un amigo cercano de Parménides García. De hecho hay varias “pistas” al respecto en la novela. García Saldaña usa en esta novela un recurso parecido al utilizado por Jack Kerouac en su saga de novelas. Este, por recomendación del editor les dio diferentes nombres a sus personajes en los diferentes relatos, aun cuando ellos estaban inspirados en sus amigos y en un primer momento llevaban los nombres reales en las novelas que lo hicieron famoso.

¹⁸⁸ Eufemismo usado para hablar de un cigarrillo de marihuana.

la misma onda que todos. Todos hablando de lo mismo que tú cotorreas en De Lado¹⁸⁹. De lo que habla aquí tu padre, El Maese Quevedo. De lo que hablan los negros en el rhythm blues, los blancos en el rock. Todos los de la onda maese, así es de que... ¿qué? ¿Qué?
 —Todo era cotorreo, sabiendo quiénes son los Beatles hay que hablar de los Rolling Stones(...)
 (García Saldaña, 1975: 49)

A continuación, después de una charla en albur juvenil, Epicuro invita a su amigo a conocer el altar que ha erigido a sus ídolos:

—if you want, please, I'll show you the masters of my birds n' bees n' flowers n' the trees y lo llevo a mi cámara secreta donde tengo prendidasveladoras a los que me enseñaron el camino de los grandes iniciados

	Quevedo	
Marx		Engels
	Lenin	
Frazer		Schouré
	Liszt Beethoven Schoenberg Messiaen	
	Epicuro Aristipio Platón Séneca Moro Che Guevara	
Marianne Faithful		
Bob Dylan Mick Jagger Keith Richards Brian Jones Charlie Watts Billy Wyman Phil Spector		
Joe Tex Otis Redding James Brown Carmichael Little Richard Chuck Berry		
The Beat Generation		
Ginsberg		
cromos del playboy del seventeen de vogue de bazaar		
y en medio maestro Gin mi enorme foto, que mi autoautógrafo dice: el amo de las nenas, el rey criollo Epic Aris... (50-51)		

Así como esta lista presenta la carencia de un orden o una clasificación sujeta a patrones tradicionales, las referencias se multiplican de escena en escena con una ausencia de lógica semejante. Escritores de diferentes tradiciones, pensadores modernos, filósofos antiguos, músicos clásicos, intérpretes de soul, rhythm and blues y rock e incluso imágenes de revistas para adolescentes comparten este altar. Epicuro, al igual que el rock o el arte popular no renuncia a nada; por el contrario, se apropia de las diferentes tradiciones y las hace parte de su proyecto personal. Este solo aspecto establece una gran diferencia con la forma en la que otras novelas adoptan la dicotomía entre cultura popular y cultura letrada como inexorable. Escapa a la dialéctica moderna y en este sentido presenta una importante transgresión a los principios filosóficos que rigen los discursos en la modernidad.

Por otro lado es importante destacar el hecho de que muchas de las referencias literarias que surgen en el libro pertenecen a la tradición literaria del rock: Arthur Rimbaud (11), Charles Baudelaire y sus *Flores del mal* (11), Jack Kerouac (16, 112) y *On the road* (12), Allen Ginsberg con *The Howl* (16, 30, 112), Norman Mailer (16, 112), William Burroughs (16, 112), Vladimir Nabokov y *Lolita* (22), Aldous Huxley con *A brave new world* (29), William Shakespeare (30), J. D. Salinger con *The Catcher in the rye* (31), Hermann Hesse con *Demian* y *El lobo estepario* (102), son referencias comunes tanto en el mundo del rock¹⁹⁰ como en la literatura juvenil que aborda los conflictos adolescentes a partir de la década del sesenta.

De igual manera, estas listas construyen una tradición cultural para la novela. Una tradición que se caracteriza por su heterogeneidad y en la que destacan las referencias al pensamiento

¹⁸⁹ Esta es una de esas referencias veladas a la identidad del personaje real que inspira a Pepcoke Gin. Este De lado sería el trasunto de *De perfil*.

¹⁹⁰ Son textos y autores mencionados por intérpretes del rock como inspiración para sus composiciones.

crítico con Marx, Engels y Lenin quienes encabezan la lista con Quevedo -recordado especialmente por sus ácidas críticas a la sociedad de su época y sus enfrentamientos con sus contemporáneos¹⁹¹-. Son precisamente este tipo de detalles los que ofrecen al lector otra dirección de interpretación más allá del conflicto adolescente. La forma en la que el pensamiento crítico de la modernidad y el rock convergen para cuestionar los fundamentos de la cultura occidental y la sociedad mexicana es una de las propuestas más originales de este texto.

4.2. El rey criollo contra las expectativas sociales

Entre el marasmo de alusiones que presenta la novela hay algunas que se destacan y que presentan relaciones especiales. Por ejemplo, Epicuro se refiere en ocasiones a sí mismo como El rey criollo¹⁹², una clara referencia a *King Creole*, la última película en la que Elvis Presley actuó antes de prestar servicio militar en 1958¹⁹³, considerada como su mejor largometraje. En este film, el protagonista, encarnado por Elvis, es un adolescente que vive en Nueva Orleans y tiene dificultades para terminar la secundaria; el chico tiene un especial talento para cantar, pero su padre se niega a que desarrolle una carrera en la música, a pesar de que podría ayudar a sostener a la familia, y prefiere que dedique un año más a repetir el último curso escolar. En diferentes momentos de la cinta se aprecia el conflicto generacional y la distancia entre las expectativas sociales y familiares y la realidad vital del protagonista. Este conflicto, que era una especie de *Zeit Geist* generacional, se acentuaría en el transcurso de los sesenta y supone para el protagonista de *Pasto verde* uno de los temas centrales de sus relatos: "My King Creole dream 2269" (García Saldaña, 1975: 122)... los sueños del rey criollo, de eso trata este libro: es sobre la soledad, los sueños, deseos y angustias, de un rey criollo del rock.

4.2.1. Epicuro contra las instituciones burguesas

La patria, la iglesia y la familia son objeto de la animadversión de Epicuro. Para él estas construcciones simbólicas y estas instituciones, funcionan en México como el soporte de la vida burguesa y de la forma en la que se establecen relaciones humanas dentro de este sistema. Así que para superar este estadio, considera absolutamente necesario atacar y minar las bases de la sociedad partiendo de un cambio en la forma en la que el individuo se entiende a sí mismo y en la que se relaciona con su entorno. Esta actitud encuentra sus bases en el movimiento contracultural norteamericano. Sheila Whiteley (2000) describe este fenómeno en los siguientes términos:

The shift from a preoccupation with class consciousness to *consciousness* consciousness, was critical to the definition of alienation (...) alienation was perceived less as a proprietary distinction that exists between different classes, and more as a deep-rooted and universal psychological condition. Ideological politics (...) was replaced by a new personalism, and

¹⁹¹ El caso de *Sueño del infierno* -referido en *Pasto verde* (60)- es paradigmático. En este texto el escritor español responde con sarcasmo a los lectores que lo atacaron por sus textos anteriores en los que criticaba la doble moral de la sociedad española, tan devota, corrupta y adúltera.

¹⁹² Este fue también el título con el que García Saldaña nombró a la colección de relatos que publicó en 1970. Para tener en cuenta, cada uno de los relatos lleva como epígrafe un fragmento de una canción de los Rolling Stones y las historias guardan relación con la letra de la canción.

¹⁹³ El dato no es menor si se considera que para Parménides García Saldaña el enrolamiento de Elvis funciona como un punto de quiebre en su carrera ya que simboliza la apropiación del *establishment* de su figura, que hasta entonces, había representado una amenaza para los estamentos más conservadores. (García Saldaña, 1970: 53)

intensive examination of the self, and the construction of a cultural base which would involve new types of community, new family patterns, and new personal identities.

The emphasis on the primacy of consciousness in effecting social change was reflected in the debates surrounding such formally structured institutions as law, religion and marriage, and the challenge to the traditional bureaucratic patterns of power and authority inherent in university education, health, welfare and paid work. (44)

Epicuro ha decidido buscar una forma de vida alternativa y ha descubierto que si no se siguen ciertos lineamientos, ciertas conductas, los diferentes estamentos de la sociedad se van a encargar de juzgarlo y marginarlo. Estas expectativas sociales surgen constantemente en la novela. En el extenso aparte que se transcribe a continuación el narrador presenta una relación de lo que se espera de un chico como él:

(...) MEXICO: PARAISO DE LAS FRESAS¹⁹⁴

encarcelación insanación

intraumatización inmediate meditación consecueneciación

trata de ser buen chico escucha atentamente al maestro el cinco de mayo recita versos no contradigas nada no critiques nada no abandones las consignas si ves que te persigue la tira¹⁹⁵ saca tu credencial de miembro del partido revolucionario si te estás perdiendo no trates de usar calmantes es mejor que veas por tu ventana la trabajadora social le está preguntando al policía auxiliar lo que mañana y tarde te pasas haciendo tienes récord de golfo e insano nene por favor ya no sigas quemando incienso¹⁹⁶ es inútil no verás a Dios es mejor como los burros comer pienso no te ataques con nada no delires ve a Irapuato y recolecta fresas dale rosas a tu nena poemas a mamá y a la maestra péinate como hombre no uses ajustados los pantalones inscríbete a un club deportivo juega polo juega golf juega fut aprende a bailar calipso aprende a bailar vals aprende a saludar aprende a no soñar ve al servicio militar aunque sepas que contra nada tienes que pelear estudia toda la vida para que termines en una oficina dile a toda la gente que sí es más conveniente un puesto de médico en el seguro que andar de agitador es mejor ser de algún partido para que no pierdas el tino es mejor sonreírle al presidente que recordar los incidentes de Río Blanco y Cananea¹⁹⁷ es mejor decir que Morelos¹⁹⁸ está muerto y que su espíritu vive en nosotros a decir que los ideales de Zapata¹⁹⁹ para nada se cumplieron es mejor que navegues con el viento es mejor aplaudir a los líderes obreros de gafas negras que ir en una julia²⁰⁰ soportando el olor a tequila del policía y los macanazos de los demás tiras y es mejor ser un naco²⁰¹ influyente ladrón y vendido no tener ideas no tener cerebro vivir dentro de la cofradía que no seguir nada y vivir al día es mejor ser gente limpia parecer gente decente y regalarle flores el día de su cumpleaños a la nieta de Obregón, Calles²⁰² y anexas (García Saldaña, 1975: 77-78)

Epicuro denuncia constantemente las diferentes formas en que se manifiesta la doble moral en México. Las clases media y alta hablan constantemente de los valores y la moral necesarios

¹⁹⁴ “Fresas” es la palabra que se usaba en el argot juvenil para referirse a personas de clase alta.

¹⁹⁵ “La tira” es la policía en el albur juvenil.

¹⁹⁶ “Quemar incienso” es un eufemismo de fumar marihuana.

¹⁹⁷ Las Huelgas de Río Blanco (1907) y Cananea (1906), la primera fabril y la segunda minera, son consideradas como dos manifestaciones populares precursoras de la Revolución Mexicana de 1910.

¹⁹⁸ José María Morelos fue uno de los líderes de la Guerra de Independencia Mexicana.

¹⁹⁹ Emiliano Zapata fue uno de los líderes icónicos de la Revolución Mexicana reconocido por su defensa de la igualdad y la justicia social como núcleos de una nueva nación.

²⁰⁰ “La julia” es el nombre dado por los jóvenes a los camiones de la policía en los que subían a los chicos y prisioneros que capturaban en las redadas desarrolladas en los Hoyos fonkis y Los cafés cantantes.

²⁰¹ “Naco” es otra forma de referirse a los jóvenes fresas.

²⁰² Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles fueron presidentes de México en la década del veinte. Ambos son figuras fundamentales para entender la transición vivida por México en el periodo postrevolucionario y en la institucionalización de la revolución.

para ser “gente de bien”, pero en los hechos se avala cualquier conducta cuyo objetivo sea enriquecerse y se motiva a niños y jóvenes a seguir este dogma implícito, siempre y cuando se guarden las debidas apariencias. Más adelante en uno de sus delirios Epicuro representa un ejemplo de cómo funciona la política a nivel local desde la revolución (103-107): un político (Fatdrunkard), transa con el cura del pueblo (el cuervo) para que la iglesia apoye su campaña; transa con el comerciante y “patriarca del pueblo” (Bigboss) para “invertir” en infraestructura pública; Bigboss, transa con el sargento para beneficiar su destilería ilegal. El cura y el abogado explican a los indios “la teoría de la resignación” para que voten a Fatdrunkard sin esperar cambios. Después amplía el panorama con Mr. Brown, ex cónsul norteamericano que con métodos violentos se apropia de negocios en México con la ayuda de Don Lagarto y Don Próspero, aprovechándose del caos y el vacío de poder tras “la revolufia”; con Don Good Lookin’ que representa al empleado dispuesto a vender su esposa con tal de ascender en el trabajo; con Don Gold Shinin’ que siempre soñó con Wall Street, que dice a sus hijas que “la cultura no sirve para nada” y que deben casarse con hijos de banqueros, que va al club y viaja “como los industriales alemanes en Mercedes Benz”; finalmente presenta a Don Agapito Oz, “el terror de Tabasco”, revolucionario que colgó curas, prohibió el alcohol, fusiló prostitutas y prohibió los burdeles, para hacerse cargo del negocio pretextando que iba a reformar las prostitutas; cuyo hijo, llega a diputado del PRI por sexta vez “para que el coche Mustang Fastback de contrabando de su hijo Jimmi the big shit tenga placas oficiales, para que su hija la casada vaya a bailes blanco y negro en la Hacienda de Los Morelos”. (106-107)

Este asunto también se pone de manifiesto con Sadito²⁰³, un “amigo” de Epicuro que es hijo de un personaje poderoso e influyente de la ciudad. Este personaje protagoniza algunos episodios de la historia, en los que se revela una conducta violenta, machista, misógina y homofóbica. Es un personaje que muestra un constante desprecio por sus semejantes. Sin embargo, al tener auto, vestir a la moda y ser hijo de alguien influyente proyecta una imagen exitosa y es el más deseado por las mujeres entre las amistades del protagonista.

Este panorama resulta desolador para el narrador dado que, a su parecer, estas expectativas sociales, impiden el desarrollo de la diferencia y el pensamiento alternativo y condena a los individuos a un proyecto de vida en el que todas las relaciones incluso las familiares y las románticas se someten a un precepto económico. Este es precisamente uno de los grandes frentes de la novela. Los conflictos del protagonista con su familia y con las chicas que le gustan están predeterminados por una serie de expectativas que Epicuro no puede llenar por su forma de ser y pensar. De hecho, en diferentes momentos del relato el personaje recuerda episodios en los que su familia le reprocha su actitud y su estilo de vida:

(...) porque escribía escribía como salvaje en las noches para soportar en las mañanas las frases que todos los días repetían mis papás todo el día durmiendo te levantas a las doce eres un golfo un haragán un parásito te largas a la calle y regresas a la una o dos de la mañana no estudias ya no te podemos aguantar así o te compones y estudias una carrera o haces tu vida mira nada más cómo andas vestido como pordiosero con esa melena de rebelde la gente ha de decir que no nos preocupamos por... sé igual a toda tu familia ten tu alcancía tu cuenta bancaria tu reloj de oro no te emborraches cómprate coche ya no seas vago estudia para abogado para que si no vives como escritor trabajes en un juzgado ya no seas malvado déjanos dormir no te vistas como albañil o estudias una carrera o de nosotros no sacarás nada dejaste la de economía que es de gran porvenir la patria necesita técnicos sé ordenado como tu hermano que ya gana dinero y se viste con ropa exclusiva modelo sé como la gente decente arréglate bien siempre peinado siempre rasurado para que tengas tu noviecita santa si no la gente no te va a querer anda derecho

²⁰³ El nombre del personaje remite a Sade y en particular al sadismo.

nunca agachado ya ves cómo es la gente siempre se fija en todo coopera para la economía de la casa papá de trabajar ya está cansado y yo: ya déjenme en paz please fíjense en otras cosas ¿qué les importa si no ando peinado y rasurado o bañado? Yo sé lo que con mi persona hago. Pues para nosotros sólo eres un fracasado. Está bien, okey, yo no quiero ser ingeniero ni licenciado, mucho menos torero, ya ya ya, lo único que quiero es que me dejen vacilar sin ton ni son (...) (19-20)

Y hacia el final del libro recuerda otro episodio, en que al llegar a casa de su familia todos le dicen en coro:

—Mira qué facha, pareces maricón, rebelde, degenerado, perdido, oveja negra, mancha de la fam, corrompido, pervertido, vicioso es entonces cuando empiezo a cantar:
i look at all the lonely people
i look at all the lonely people
i look at all the lonely people
i look at all the lonely people²⁰⁴ (107)

De igual forma las expectativas de las chicas de clase media, con las que el creció en el barrio y el colegio se encuentran sometidas a la misma lógica

Sí claro nena Sí claro tú no has cambiado sigues como hace mil años eres una cosa salvaje y cara ¡de alarido nena! No te conmueve nada eres muy cool claro crees que yo debo trabajar y trabajar para ponerte el mundo a los pies quieres que tenga Mustang y Casa en el Terregal y me llame Junior hijo de Don-Rata-Adinerada-por-serpolítico-importante-en-el-país-de-las-mil-transas quieres que use ropa Made in Usa y que tenga diariamente quinientos pesos en la bolsa para merecerte para que tu papá y tu mamá me acepten y me dices a diario cuando te pido que seas mía que hasta que no te dé un anillo de compromiso de diamantes entonces sí me demostrarás tu amor no nena no así ya no te puedo seguir saludos a papá y a mamá que te han hecho tan decente en la vida saludos a toda la familia porque yo ya no te voy a seguir Fresina prefiero andar en el bosque cortando el pasto y cortando flores a seguirte tu corazón es una alcancía dinero y dinero y dinero es tu palabra ya basta aprende a amar (73)

Las respuestas a estas demandas por parte de Epicuro varían a lo largo de la novela. A veces se dan en un plano discursivo, pero la realidad es que la experimentación formal y los juegos referenciales se constituyen como la réplica más importante del personaje y del autor a las expectativas sociales y su orden preestablecido.

Esta insatisfacción ante el proyecto de vida burgués no es exclusivo de Epicuro o de Parménides. Hace parte de una “ruptura, retórica al menos”, que se vivió en la sociedad occidental a partir de 1965-1966:

A medida que los problemas sociales se agravaban (injusticia social, destrucción del medio ambiente, fracaso de la escuela, crisis de la familia, aumento de la desocupación), las nociones de *progreso* y *abundancia* dejaban de concitar la unanimidad. Los cuestionamientos llegaron a los valores más profundos del ser humano: fe, pudor, placer. La vida material parecía sumamente pobre en relación con las riquezas inexploradas del alma y el espíritu, y el discurso oficial, muy hipócrita frente a las realidades políticas del mundo.²⁰⁵ (Chastagner, 2012: 41)

²⁰⁴ Estos versos que traducen “miro a toda la gente solitaria” (en el original sería “mira a”) pertenecen a la canción *Eleanor Rigby* del álbum *Revolver* (1966) de la banda británica los Beatles. El tema de esta canción es la soledad de la gente común, en este caso un vicario y una señora que le ayuda en la parroquia.

²⁰⁵ Se pueden trazar semejanzas con la realidad actual, pero es material para otro ensayo y otro espacio.

Una nueva actitud frente a las autoridades políticas y morales frente a tradiciones y valores se convirtieron en un lugar común para una porción considerable de la juventud alrededor de todo el mundo. Y a pesar de diferencias considerables sujetas a las condiciones geográficas, culturales, económicas y religiosas, hubo un consenso en cuanto a que el rechazo de ciertas viejas formas de poder tenía que ser intenso y radical (41-42). Esta actitud es la que refleja el narrador-protagonista de *Pasto verde*. Este personaje, al igual que su autor, tuvo la oportunidad de viajar a Nueva Orleans, Estados Unidos, justo durante los años en los que tomó forma el movimiento contracultural norteamericano. Esta experiencia fue tan determinante que supuso un punto de no retorno en su proyecto vital. De hecho en algunos apartes del libro Epicuro afirma haber nacido en un pueblo cerca de Nueva Orleans (García Saldaña, 1975: 87-88) y juega con la proximidad entre esta ciudad y poblaciones mexicanas. Quizás por su ubicación en el Golfo de México; quizás por su carácter periférico y marginal como ciudad mestiza en la que se cruzan las culturas francesa, española, estadounidense y latina.

Ahora, para un melómano como Epicuro no pasó desapercibido que la voz de la naciente contracultura de los sesentas era la música, y en especial el rock. Al explorar la bibliografía sobre este periodo, resultan especialmente interesantes algunas de las elecciones de Parménides García Saldaña para su novela, tanto en lo temático como en lo formal. El autor presenta una exploración que habla de una conciencia poco común sobre las expresiones contemporáneas. Por ejemplo, al leer el análisis que un especialista en música popular como el francés Claude Chastagner (2012) realiza del periodo en cuestión, es imposible no realizar un paralelo con la novela de García Saldaña

La rebelión y la emancipación no pasaron sistemáticamente a través de músicas agresivas o textos de furia. Al lado de las canciones de protesta se oían canciones de amor y de sexo, canciones sobre la naturaleza y la ciudad, la alegría y el miedo, los viajes y las drogas, la ensoñación y el humor. La introspección, la confesión, incluso el psicoanálisis hicieron su entrada en el vocabulario hasta entonces más bien restringido de la canción popular, así como el *nonsense*, el absurdo o lo elegíaco. Tanto como las posibilidades de un cambio social, el rock de los años sesenta exploró los mundos interiores, a veces químicamente modificados, trazó una cartografía de lo íntimo. Se practicó el *collage*, el *cut-up*, la escritura automática, se tomaron elementos del blues, del music-hall, de la vanguardia electrónica, de la música clásica europea y oriental. Los músicos de rock intentaron unir la exploración de terrenos, hasta ese momento abandonados por la música popular, con una mirada original y personal sobre el mundo. Pero más allá del estilo y la tonalidad propia que eligieran, la ruptura era el denominador común(...) (43)

Sin ser una exploración exclusiva de la música popular -en las diferentes formas artísticas y la filosofía de los sesentas se estaban desarrollando movimientos semejantes- no es descabellado plantear al rock como la fuente de algunos de los recursos formales usados por el autor en *Pasto Verde*. De hecho, visto desde esta perspectiva, la ruptura propuesta por García Saldaña adquiere sentido en un marco estético y en un contexto histórico y político más amplio que el mexicano.

En una sociedad y una cultura acostumbradas a los dobleces, en las que el discurso y las acciones se despliegan en planos diferentes, la simple denuncia, sin dejar de ser importante, no es suficiente. No basta con decir lo que todos saben pero prefieren callar. Todos sabían, como lo saben hoy, como funcionan la política y la economía en México -y Latinoamérica-, la ignorancia de estas dinámicas no es el problema. El problema en parte radica en que este sistema en realidad no es entendido como negativo. Al ciudadano común y corriente no le molesta que los políticos sean corruptos, le molesta no tener acceso al sistema que lo podría

hacer rico. En estas circunstancias, para incomodar al establecimiento y para llamar la atención de ese ciudadano común, había que recurrir a nuevas formas, a un nuevo lenguaje que recurriera al discurso pero lo trascendiera, como ocurre con la música, con las letras de las canciones de la música popular, del rock, que no siempre presentan un desarrollo lógico, que no siempre hablan de algo concreto, que no se ajustan a una lógica narrativa o poética, pero que hablan a la gente de lo que todos sabemos y sentimos.

4.3. El rock en *Pasto verde*

El rock en *Pasto verde* es omnipresente. La cantidad de recursos usados por Parménides García hacen de este texto algo excepcional, incluso entre las novelas que componen este corpus. Solo el título, por ejemplo, remite a la marihuana, a la canción *Green grass* (1966) interpretada por Gary Lewis & the Playboys y a su versión en español *Pasto verde* (1966) de Angélica María. En algunas escenas se nombran las canciones que acompañan las conversaciones y los delirios de los personajes en autos y habitaciones; suenan en el estéreo, en la radio, en la televisión; algunos títulos de canciones o de álbumes se convierten en expresiones que remiten asuntos de la vida, como *About the bees and the birds*, canción de Jewel Akens y *Let's spend the night together*, de los Rolling Stones, que son usadas como eufemismo para hablar de sexo a lo largo de toda la novela; o *Aftermath*, nombre de un disco de los Stones, referido a lo largo de importantes momentos del libro, que aparece en unos momentos para destacar las consecuencias de las decisiones del protagonista y en otros se convierte en una especie de mantra, una palabra -a veces en inglés, a veces por su traducción al español- que se repite de forma insistente rompiendo la coherencia de algunos apartes del libro. Otros títulos, como *Eleanor Rigby*, canción de los Beatles, *Sweet Little sixteen* (1958), de Chuck Berry, o *Wild Thing* (1966), de The Troggs, son usados para nombrar y caracterizar personajes a través de la referencia al título de la canción, sin que la letra aparezca de forma explícita. De igual manera, algunos nombres de intérpretes -incluso productores y compositores- de rock surgen como referentes para los personajes de la novela, o directamente, son apropiados y transferidos a personajes de la historia; sin ir muy lejos, para hablar de su grupo de amigos suele hablar de “los cuates que ruedan” traducción alburera de The Rolling Stones. En otro plano también aparecen con frecuencia fragmentos de las letras de algunas canciones, unas ocasiones fácilmente identificables, centradas en la página y aparte de la narración en su idioma original; otras, como parte del relato, en inglés, español o en una mezcla de los dos idiomas. Títulos, personajes y letras del rock hacen parte del discurso del narrador.

En otro plano, quizás menos concreto, se pueden identificar algunos temas que están presentes en el rock de los sesenta y que son ejes temáticos de algunas escenas de la novela, como son el sexo entre jóvenes, la soledad, el inconformismo ante los roles sociales tradicionales. La lectura de estos asuntos no es unívoca o unidireccional. Es decir, estos temas estaban presentes entre las inquietudes de los jóvenes y de los movimientos contraculturales de la década, por esto son importantes en el rock y en la novela. Sin embargo, de la misma forma que no se puede ignorar la ausencia de referencias roqueras en *Gazapo*, de Gustavo Sainz, no se puede obviar la presencia del rock en *Pasto verde*.

Asimismo, en lo formal es posible rastrear algunos recursos -como el uso del *stream of consciousness*²⁰⁶, el *cut-up* o el *collage*- que pueden ser atribuidos tanto a los antecedentes

²⁰⁶ Se recurre al nombre de esta técnica en inglés ya que en español esta técnica adquiere dos nombres, Fluir de la conciencia y Monólogo interior, y según la fuente se consideran en ocasiones como dos técnicas narrativas diferentes o a veces como técnicas semejantes con mínimas variantes.

literarios del surrealismo, a la *Beat Generation* y específicamente a William Burroughs; o a la tradición presente en la lírica de la música popular. Acá no se considera necesario elegir entre una u otra. Evidentemente, ambas tradiciones están presentes en la exploración que realiza el autor y en el universo que plantea el texto hacen parte de un mismo juego. La exploración de este universo que propone García Saldaña en su novela resulta avasallante y ofrece material de sobra para acaparar un trabajo doctoral. Acá se hará lo posible para analizar algunos de estos aspectos y dar claridad sobre las funciones del rock en el texto, pero necesariamente por concisión y claridad se tendrá que renunciar a un análisis más basto y profundo. Por esto se explorarán tan solo algunos de los autores y títulos que más aparecen en el texto, y algunas referencias de especial interés.

4.3.1. Elvis contra la propiedad privada

No hay una historia del rock en la que Elvis Presley no sea protagonista. Vilipendiado por algunos, idolatrado por otros, su figura se planta en los orígenes del rock & roll con el rótulo y el título de El rey (*The King*). Para las nuevas generaciones la imagen final del Elvis gordo que canta en Las Vegas en un mameluco abierto en el pecho y lleno de brillantes ha desvirtuado y caricaturizado por completo al Elvis transgresor de los cincuenta. Este último es al que hace referencia Epicuro. El Elvis de los sesenta no aparece porque su figura se ve desplazada por la ola del pop británico y porque su imagen fue domesticada e higienizada por la industria cinematográfica²⁰⁷ perdiendo el brillo rebelde para fanáticos del rock, como el narrador. De hecho, entre los artistas más mencionados en el libro, es el único que no aparece en el altar de los grandes iniciados.

A mediados de los cincuenta Elvis encarnó una serie de contradicciones que estaban flotando en el ambiente de la Norteamérica de la postguerra. Al ser un hombre blanco que se apropia del *Góspel* y el *Rhythm and Blues*, representó una transgresión racial, que por cierto no jugó un rol menor en hacer visible la cultura negra de los estados del sur; su canto y sus arreglos musicales, se desviaban de los cánones estéticos de la música popular que dominaban su tiempo; su forma de bailar, tenía implicaciones morales -y raciales- que generaron un fuerte rechazo en el puritanismo anglosajón y en el moralismo católico; todo el conjunto, creó una nueva forma de estrellato en el firmamento del arte popular y anticipó la llegada de los jóvenes como protagonistas de la nueva década (Pujol, 2007: 47-50).

En *Pasto verde* se han identificado más de veinte referencias a Elvis, entre alusiones al intérprete, títulos de canciones y fragmentos de las mismas²⁰⁸. Estas referencias aparecen a lo largo de todo el libro, sin embargo la mayoría de ellas se acumulan en relación a episodios del pasado de Epicuro que involucran a tres de sus grandes amores: Rocío, Sofía y Escuerina. Las historias con estas tres chicas comparten el mismo patrón. Las tres son “niñas fresas”, de clase media, Epicuro se enamora perdidamente de ellas, las corteja, las presiona con todo tipo de argumentos para que se acuesten con él y al final las tres lo abandonan por su conducta rebelde, sus borracheras y su pelo largo. En estas historias la figura de Elvis y sus canciones tienen varias funciones.

²⁰⁷ De hecho por diferentes motivos, durante los sesentas, Elvis se alejó de los escenarios y se dedicó a hacer películas, hasta que en 1968 firmó su gran retorno musical con un especial de navidad televisado en directo.

²⁰⁸ *Love me tender, I beg of you, Heartbreak hotel, Treat me nice, Hard headed woman, I need your love tonight, I want you, I need you, I love you, A big hunk of love, Young and beautiful, You are so square y Don't be cruel.*

Para empezar, en los recuerdos (en el caso de Sofía) y en las historias que recrea en su cabeza (con Rocío y Escuerina) las canciones y la imitación de la actitud interpretativa y el baile de Elvis, ayudan a la representación de escenas felices, un poco ingenuas y cargadas del imaginario romántico juvenil de los cincuenta²⁰⁹, que son contrastadas rápidamente con la realidad. Por ejemplo:

Rocío ya no te puedo querer tanto
y de pronto estoy frente a su balcón cantando
one night with you is what i'm now prayin' for...
Sí, Rocío, sí mi amor sólo una noche contigo una noche todo lo que en una noche
podríamos realizar ya me enfermó eso de que tomaditos de la mano y besitos y todo eso ya
estoy enfermo de que no nos podamos amar bien ¿Te imaginas Rocío los dos una noche juntos?
¿Oyendo canciones de Elvis? Cotorreando el punto yo fumando los dos bailando I Need Your
Love Tonight A Big Hunk of Love Good Rockin' Tonight²¹⁰ ¿te imaginas nena qué onda! ¿Eh?
pero vuelvo a la realidad y Rocío va llegando a la esquina y yo viéndote desde mi ventana
porque el día de ayer me viste que estaba borracho y me dijiste que no querías tener un novio
tan rebelde como yo y yo diciéndote nena por favor olvídale y tú no Epicuro eres de lo peor y
yo diciéndote nena hacemos una pareja a todo dar diciéndote no sabes lo padre que es para mí
ir por ti a la escuela y caminar por las calles abrazados y hablándote sobre los últimos éxitos
de Elvis. (García Saldaña, 1975, 74)

El caso de Sofía es semejante:

Estoy en un bar en New Orleans como siempre, solo y en onda. ¿Te acuerdas Sofía cuando me pasaba en tu casa oyendo los discos de Elvis, viéndote? Tú sentada en un sillón y yo fingiendo cantar King Creole. El disco en la alta fidelidad de la sala. Yo imitando los pasos de Elvis, su estilo de bailar. Tú muerta de risa. Yo feliz de la vida. Entonces yo te quería mucho, entonces yo no dormía pues pensaba todas las noches en ti y todas las noches esperaba que viniera el nuevo día para volverte a ver. (108-109)

Con Escuerina, de quien se enamoró en el colegio, sueña una escena cinematográfica en una fiesta, en la que trata de resolver de forma positiva una situación que en la realidad fue de rechazo:

La tomo de las manos. Nuestras miradas fijas. ¡Qué bella estás esta noche nena! ¡Mi corazón late por ti, escucha el bum bum, es por ti! Los dos parecemos seres angelinos pues de blanco estamos vestidos. Salimos al jardín. Vamos caminando por una vereda entre flores, llegamos a una banca muy cherry, rosa, y of course nos sentamos. La luz de la luna entre los fresnos, sobre nosotros, música en el aire, yo cantando los versos finales de Young and Beautiful²¹¹: oh take this heart i offer you and never say be free then you'll be forever young n' beautiful to men' she kiss me n' hold me! Far out I said far out i'm your cool tiger Escuerina, i'm your real kool kat, doncha think? Luces en el jardín, los invitados a la Freseada, aplauden. Y obviamente los aplausos me despiertan... to me, to me, to me, to me... quito el disco de Elvis... ¿Por qué me dijiste que no, why? I'm cryin', babe! I'M CRYIN' (119)

Este tipo de escenas son manifestación del peso que empiezan a adquirir los productos de la industria cultural en los imaginarios y las construcciones narrativas de individuos y colectivos²¹². Parte del choque constante de Epicuro con la realidad tiene que ver con que ha

²⁰⁹ Este tipo de escenas, por cierto, son comunes en las películas de Elvis.

²¹⁰ Estas son tres canciones interpretadas por Presley.

²¹¹ Canción interpretada por Elvis y conocida por ser el tema que canta en la última escena de *Jailhouse rock*, película de 1957, que termina con el personaje de Elvis abrazando a su amada.

²¹² Rol, que por cierto, en ciertas clases sociales, había sido ocupado hasta entonces por la literatura.

construido su imaginario romántico sobre una serie de ideales y patrones provenientes del cine estadounidense y la música popular y él vive en un contexto marcadamente diferente. Según algunas corrientes sociológicas, para los fanáticos de ciertos géneros o de la música en general, esta se convierte en un recurso para la constitución de sus estados emocionales y psicológicos. Entorno a la música los individuos construyen estrategias de autorregulación y prácticas culturales para la construcción y el mantenimiento de los estados de ánimo, la memoria y la identidad. (DeNora, 2000: 47)

Uno de los aspectos más novedosos de *Pasto verde*, es justamente esta idea de crear un protagonista de una novela mexicana que construye sus ideales, su imaginario y su identidad a partir de un género musical y de producciones cinematográficas de Estados Unidos. Puede parecer una tontería, pero es precisamente este frente uno de los que más ataques generó a la obra entre nacionalistas conservadores y latinoamericanistas de izquierda. La interpretación general es que en este relato hay una exaltación de la juventud alienada por la industria cultural norteamericana, lo que omite toda la carga irónica y la crítica al mundo burgués -del cual la clase media norteamericana es modelo- que está presente en la novela.

A través de este tipo de escenas García Saldaña logra captar un fenómeno cultural ignorado en aquel entonces por escritores y pensadores mexicanos e hispanoamericanos. Considerado por muchos como un asunto menor, un problema juvenil o una moda pasajera, lo que se manifiesta aquí es el rol que empezaban a tener los productos de la industria cultural norteamericana y los nuevos medios de comunicación en la construcción de la identidad de las nuevas generaciones. Fenómeno que se haría cada vez más fuerte en las siguientes décadas y que se convertiría en un tema fundamental de la sociología y los estudios culturales en un mundo mediatizado y globalizado.

Pero lo que realmente ha escapado a la crítica es como el retrato del proceso de estos chicos tratando de construir su identidad individual con los diferentes elementos de su contexto - eligiendo unos y rechazando otros- funciona a su vez como exposición de movimientos sociales mucho más complejos. En palabras de Frith (1996), “(i)dentify is necessarily a matter of ritual: it describes one’s place in a dramatized pattern of relationships -one can never really express oneself autonomously. Self identity is cultural identity” (275). La exposición -y la reflexión- que propone el autor de *Pasto verde* de esta búsqueda identitaria a través de la música, es novedosa y brillante si se considera que desde entonces la música popular se ha convertido en un aspecto fundamental de la constitución individual y colectiva de identidades. Lo que García Saldaña intuye -y que después estudiarán teóricos como Frith y Leeuwen- es que una pieza musical, o un texto, aparte de reflejar valores populares, los puede producir (270) y habría que añadir, que en esta producción de sentido y valores no solo la música o las letras desempeñan un rol; de igual forma el o los intérpretes y sus performances se vuelven fundamentales en estas construcciones imaginarias.

La consolidación de los jóvenes como consumidores masivos llevó al desarrollo de un nuevo sistema del estrellato²¹³ (*Star System*) que con el objetivo de vender productos culturales y bienes crea modelos identitarios, que ayudan a elaborar diferentes narrativas, ideologías y comunidades imaginarias (Frith en Frith, Straw y Street, 2006: 69). Es precisamente en el desplazamiento del estrellato cinematográfico al estrellato en la industria musical y en particular del rock & roll, donde las estrellas se convierten en el verdadero producto de la

²¹³ “Stardom is a particular kind of celebrity. A star is not revered only for his or her ability or achievements; fans imagine a personal relationship with the stars they worship (...) For the star to be a star, he or she must appear as an attractive, winning personality” (Horner y Swiss, 1999: 196)

música popular. Es en este panorama en el que Elvis Presley se convierte en la primera gran estrella de Rock.

El impacto que tuvo la figura de Elvis a nivel mundial es no sólo expresión del poderoso aparato industrial y comercial estadounidense -sin el cual no hubiera sido posible- sino que habla también de diferentes movimientos sociales y culturales que se estaban dando en diferentes contextos urbanos alrededor del globo. Sin ir muy lejos, en el caso mexicano, Elvis fue adoptado con gran parte de la carga transgresora con la que alcanzó el estrellato en Estados Unidos. A pesar de que en el contexto Latinoamericano el conflicto racial tenía otras formas, y su baile, en comparación con las danzas caribeñas, no ofrecía una subversión importante, sobrevivía su rol vanguardista en el conflicto generacional. El halo de rebeldía que acompañó la creación de la performance de Elvis en el vecino país del norte fue suficiente para su promoción entre un sector de la juventud mexicana cansado de las viejas formas y ansioso por el cambio. Esa es la figura de Elvis a la que remite García Saldaña (2014)²¹⁴:

Una y otra vez recurro a Elvis porque en él radica el movimiento rebelde de una adolescencia atentando contra el mundo de los padres y su significado: moralismo rascuache, deshumanización. Al hacer el amor a través de las canciones de rock, la adolescencia derribaba una de las columnas fundamentales del patrimonio norteamericano: la virginidad. Demolida la virginidad de las muchachas blancas, los demás mandamientos del cristianismo corrían peligro. ¡El anarquismo en pleno ataque contra la sociedad norteamericana! Los kids empezaban su rebelión atacando el adorado tesorito de papá y mamá: the girl. Ellos trataban con gritos histéricos de salvar, del aburrimiento, a la muchachita. Con angustiada ternura luchaban por convertirla en la compañera de sus vidas y no en la próxima Lolita de Humbert Humbert, Coros & Orchestra. Oh, Yeah! Sí, una disolución violenta de la familia era el grito detrás de las rolas de rocanrol: con esto, el derecho de propiedad y apropiación de vidas humanas se colocaba en zona de peligro (...) Con el rock, los chavos asesinan –SIMBÓLICAMENTE– a sus padres; es decir, al mundo autoritario que se representa en ellos. (190)

Parménides realiza una lectura de la figura de Elvis desde las obras sobre la familia y la propiedad privada de Marx y Engels -no es casualidad que en la novela se mencionen *La sagrada familia* (García Saldaña, 1975: 38, 58) del primero y *La familia y la propiedad privada* (38) del segundo-. Más allá de las contradicciones que supone el origen burgués y capitalista del rock -o quizás por estas mismas contradicciones- Epicuro y su autor están convencidos del alcance transgresor del rock, y en ese panorama Elvis es uno de los primeros en atacar desde el interior del sistema algunas de las tradiciones que impedían, al entender del narrador, unas formas más espontáneas y libres de relación entre los seres humanos.

Si se considera que en los sesenta el rock no había alcanzado el estatus que tiene ahora, y que la sociología se encontraba lejos de considerar a este fenómeno como tema de estudio es sorprendente que Parménides García esté proponiendo una lectura -sin caer en las trampas del marxismo más ortodoxo- en la que el rock, la cultura, la economía y la sexualidad se encuentran estrechamente ligadas.

²¹⁴ Al mismo tiempo la performance de Elvis puede ser interpretada como una apropiación de ciertos ritmos negros por parte de la cultura blanca en la búsqueda de minimizar el impacto que *el rhythm and blues* negro estaba teniendo en la cultura hegemónica en los años cincuenta. Esta exégesis también es contemplada por García Saldaña en su ensayo “En la ruta de la onda”. Sergio Pujol (2007) afirma al respecto: “Nadie como él (Elvis) condensará en una misma y contradictoria imagen la frescura y la alienación, la libertad de movimientos y la cárcel del estereotipo. En otras palabras, nadie será tan típicamente norteamericano y a la vez tan inquietante e indómito. Podríamos decir que Elvis es permanente -e irresoluble- tensión entre el espíritu hip y el populismo.” (47-48)

En cuanto a las canciones interpretadas por Elvis que son mencionadas o citadas en el libro, ofrecen una interesante selección de los años dorados del cantante. Podría ser una lista de grandes hits de los cincuenta. Pero lo más importante para el interés de esta investigación es que son en su gran mayoría canciones de amor en las que el “sujeto poético” interpela a la “amada” desde diferentes escenarios emocionales. Estos escenarios proponen a su vez tres modelos diferentes de conducta del joven amante ante su amada²¹⁵: el primer modelo es el del chico que pide amor a la chica que le gusta y pide que se le trate bien -*Love me tender, I beg of you, Treat me nice, , I want you, I need you, I love you, Young and beautiful y Don't be cruel*-; el segundo está presente en las canciones en las que el “sujeto de la canción” le pide a su chica pasar la noche juntos y divertirse -*I need your love tonight, A big hunk of love, One night* -; y el tercero, está en las canciones en las que desde la soledad o la pena “el sujeto” reprocha su actitud y su abandono a la mujer -*Heartbreak hotel, Hard headed woman, You are so square, I Want to Be Free y Heartbreaker*-.

En estas canciones y sus temas se encuentra el modelo de comportamiento de Epicuro frente a las mujeres. Para ilustrar esta afirmación nada como recurrir al texto mismo. Un ejemplo de cómo funciona en el texto el primer modelo de conducta presente en las canciones de Elvis es el siguiente:

(...)viéndola vestida de mini she looks wow! y yo le estoy cantando nena he estado mucho tiempo fuera y ahora que regreso quiero que me trates bien quiero verte porque me siento bien estoy muy tranquilo ahora de regreso a ti quiero ver tu cara nena quiero ver tu sonrisa voy hacia ti nena quiero verte ya no puedo esperar ya no puedo esperar ya no puedo esperar más tiempo tengo que verte nena quiero verte para sentirme bien estoy de regreso y quiero verte para sentirme bien quiero que me trates bien que hagas que me sienta bien ven nena ven así nena así nena muy bien calla nena me siento bien quiero que me trates así así nena mucho tiempo así mucho tiempo así quiero ver tu sonrisa tus bellos ojos tienes que amarme bien tienes que hacerme sentir bien adentro me siento bien muy bien nena quiero ver tu sonrisa tus ojos abiertos vamos nena vamos está bien me estoy sintiendo muy bien eres muy dulce nena sabes ser muy dulce nena me tratas bien muy dulce nena eres muy dulce nena así así está bien...(77)

A continuación se transcribe una escena que representa bastante bien el segundo tipo de conducta, que por cierto es una de las más repetidas por el personaje principal:

—Hola, amada mía...
—¿Qué haces aquí, Epicuro?
—Nada, nena, nada, no temáis que no soy el fiero cronista de la ciudad Carlos Snake, de esta noche que estaré contigo nadie lo sabrá...
—Sal, sal, que nadie me puede ver antes del matrimonio en ropa íntima
—Es que tú me enciendes, Sofía, y yo quiero que tú a toda costa seas mía, búa seas soy capaz de cualquier cosa con tal de que una noche tu alma esté junto a la mía, todo, todo por una noche, Sofía...
—No, no, no, aleja esos insanos pensamientos de tu yo, no me traumatices ahorita que estoy leyendo un libro de Higiene Mental...

²¹⁵ “Music may influence how people compose their bodies, how they conduct themselves, how they experience the passage of time, how they feel -in terms of energy and emotion- about themselves, about others, and about situations. In this respect, music may imply and, in some cases, elicit associated modes of conduct. To be in control, then, of the soundtrack of social action is to provide a framework for the organization of social agency, a framework for how people perceive (consciously or subconsciously) potential avenues of conduct.” (De Nora, 2000: 17)

—¿Me quieres?
 —Sabes que sí, Epicuro, tú sabes que te amo mucho, pero que no puedo ser tuya...
 —Mi deseo es muy fuerte, ya no quiero ser tu amigo, sino quiero ser tu amante, tu amante, nena...
 —Dios, Dios, no quiero pecar, no quiero pecar, mi alma se iría al purgatorio...
 —No tiembles, no tiembles Sor Chofis...
 —Es que tú me das frío, digo con tu presencia siento calosfrío, vete Epicuro, te lo imploro...
 —Mis ondas, nena, estás sintiendo mis ondas y yo quiero que esta noche seas mía, te necesito déjame
 acariciarte...
 —Pecadora seré, pecadora seré, pero es preferible ceder a resistir este cruel tormento... Oh, oh Epicuro
 Aristipo, eres el demonio...
 —Y tú, nena, por favor, no seas tan fría, más candela, más fuego en el abrazo...
 —Te amo, te amo...(71-72)

Finalmente está la actitud de reproche que en la novela suele ser más agresiva que en las canciones de Elvis. Una excelente muestra es el fragmento que sigue, donde Epicuro hace una proyección y una versión muy personal de *The Hound dog*:

Que si sigues con tus pendejadas te vas a quedar sola aullando a la luna aullando al sol y te vas a volver wild thing aullando a la luna ¿Eh? Te vas a quedar como el perro de las dos tortas como un perro callejero Siro call sí chiquita yo sé que siempre has buscado dueño ya lo sé quieres andar amarrada y en tu collar brillan las pendejadas todo lo usas para relucir: cultura, casa, esposo, y cuando te aburres juegas al golf o al cachondeo es que mi esposo no me da sexo y luego andas por el callejón de la amargura pidiendo Sex-Ouuuuuuuuu PERO COSA SALVAJE ¿sabes hacer el amor? No, no, te he visto volverte loca, loca, sin que te importe a quién tienes arriba, cierras los ojos ¿Sabes amar? (59)

De hecho, en sus frecuentes monólogos interiores o delirios, a veces más agresivo en su expresión, a veces más patético en su reclamo, es evidente que el protagonista replica el modelo presleyano, -con el problema de que las situaciones nunca se resuelven como él desearía, como se resuelven en las películas o en las performances de Elvis-. Este abismo entre su imaginario y la realidad de su vida es la fuente de una profunda y permanente sensación de frustración frente a las mujeres que acompaña al narrador durante todo el relato y que asume tonos misóginos en algunas escenas. Para él el rechazo que sufre es consecuencia de una moral y una cultura utilitarista que antepone el cálculo económico a los sentimientos y al deseo. En su imaginario, gracias al impacto de la cultura hippie en California, Epicuro cree que esas formas tradicionales y burguesas de la pareja y la familia pueden disolverse; pero en cada encuentro con las mujeres, con su familia, con sus amistades, descubre que en México los jóvenes de la clase media no están dispuestos a arriesgar su comodidad y su condición de clase. Él es una excepción. En un país en el que todos desean el ascenso social a toda costa, Epicuro opta por desclasarse, por la soledad del marginal.

4.3.2. Los Rolling Stones... y sus consecuencias

En la bibliografía sobre *Pasto verde* uno de los elementos más destacados es el protagonismo de los Stones y sus canciones. Como ocurre con frecuencia en los análisis de este tipo de novelas, el foco se dirige rápidamente a los gustos del autor y se pone en relación con otras referencias a la banda y sus canciones en la obra literaria y periodística de García Saldaña. Sin embargo, hay poco material sobre el funcionamiento de las diferentes referencias en los textos.

En este sentido el artículo de Javier Gonzáles Gimbernat (2011) *Parménides García Saldaña: Like a Rolling Stone* propone una excelente interpretación de la influencia o la huella que la banda británica deja en la obra del autor mexicano. En este artículo, por ejemplo, Gimbernat explora brevemente pero con gran profundidad, las conexiones entre la misoginia presente en las performances de los Rolling Stones y las obras literarias de García Saldaña y el importante lugar que ocupa en su única novela la canción (I canto get no) *Satisfaction* (48-49)²¹⁶.

En la actual exploración se han identificado más de cien referencias que mantienen vínculos con The Rolling Stones. Entre ellas tres nombres de álbumes -*Between the bottoms*, *Out of our heads* y *Aftermath*- trece títulos de canciones -*Let's spend the night together*, *Satisfaction*, *Lady Jane*, *As tears go by*, *Paint it black*, *Stupid girl*, *Not fade away*, *Under my thumb*, *Heart of Stone*, *Think*, *Going home*, *Everybody needs somebody to love* y *The last time*- algunos de ellos se repiten de forma insistente en inglés y en su versión en español. Incluso, como ya se dijo, algunos de estos títulos se convierten en expresiones del narrador para referirse a asuntos de la vida -*Let's spend the night together*, *Satisfaction* y *Aftermath*-. También hay una gran cantidad de referencias a los miembros de la banda, y en especial a Mick Jagger, que es un referente vital para el narrador.

The Rolling Stones ha sido desde los sesenta una de las bandas más icónicas del rock. Junto a The Beatles lideraron la invasión del pop británico en Estados Unidos y el mundo y se convirtieron en un fenómeno comercial y cultural sin antecedentes. De hecho, estas dos agrupaciones desarrollaron y representaron dos identidades y dos *ethos* diferentes en el mundo del rock que durante algún tiempo dividió a los fanáticos del género. Por un lado están The Beatles, que en sus primeros años apostaron a una imagen pop, y a una experimentación musical bastante amplia y por el otro los Stones, que compitiendo con los de Liverpool por un mismo mercado, optaron por diferenciarse de estos con una imagen rebelde y con un sonido que recurre constantemente a las bases del blues. Esta diferencia fue explotada de forma muy consciente especialmente por los Rolling Stones, que identificaron rápidamente que la imagen de rebeldía y transgresión les recubría con un halo de autenticidad fundamental para sobrevivir en un medio tan competido. (Pujol, 2007: 73)

Ahora, mientras en el transcurso de la década el cuarteto de Liverpool optó por alejarse cada vez más de los escenarios y la vida pública hasta recluírse en el estudio para experimentar con

²¹⁶ Se replica un aparte a continuación: "(...) La frustración sexual de Epicuro se nota en una parte clave de la letra de "Satisfaction": "I can't get no, satisfaction/ I can't get no girl reaction/ and I try and I try and I try" –algo que hace durante toda la novela–. Hacia el final de la canción Jagger canta: "cause you see I'm on a losing streak", lo que no sólo resume la mala racha de García Saldaña con las mujeres sino su falta general de satisfacción en todos los ámbitos –su veta nihilista–(...)

Claro está que la frustración sexual no es el único tema expresado en la canción ya que denuncia: a) la información inútil propagada por la radio que se supone que anime la imaginación: "supposed to fire my imagination" y; b) la superficialidad de cómo los productos son esenciales en formar la imagen de uno y mostrar su estrato social ("When I'm watchin' my T.V. /And that man comes on to tell me/ How white my shirts can be/ But he can't be a man 'cause he doesn't smoke/ The same cigarettes as me"). La reaparición constante de la canción no sólo sirve como estribillo que subraya los sentimientos de la generación de la Onda, sino que llama la atención a tres temas que dominan la vida de Epicuro y García Saldaña. Uno, ya hemos notado, es el problema de la frustración sexual y la falta de habilidad para conectarse con las mujeres. Otro es el ataque a la superficialidad y la vacuidad de la vida fresca que era directamente formada por el consumerismo –hábito importado del país vecino hacia el norte–. Por último, está la denuncia a la propaganda del PRI, que no se conectaba con la juventud mexicana porque presentaba una imagen falsa de lo que realmente era México, alababa a héroes cuya relevancia era no solo cuestionable sino completamente ausente para la generación y no tomaba en cuenta a esa juventud, asumiendo que podría dominarla como a las generaciones anteriores. Por lo tanto, los valores propagados por el PRI tenían un valor nulo para estos jóvenes." (Gimbernat, 2011: 48-49)

la música, los miembros de The Rolling Stones expusieron sus vidas una y otra vez a mediáticos escándalos, en los que el consumo de drogas y alcohol, los excesos²¹⁷ y una vida sexual sin límites los convirtieron en los ídolos de una generación de adolescentes. A esto hay que añadir que en el caso de los Stones las presentaciones en vivo y las giras han sido, gracias al despliegue vital de sus performances, la plataforma ideal para su consagración como la banda que mejor encarna el espíritu del rock.

Esta imagen transgresora, incómoda, de un grupo de jóvenes que en lugar de evitar el escándalo lo buscan, que en lugar de sortear el pánico moral de los adultos y el *establishment*, encuentra goce en provocarlo²¹⁸ se convirtió en un modelo para muchos jóvenes que crecieron en los sesenta y setenta²¹⁹. Entre ellos están el autor y el protagonista de *Pasto verde*. Para comprender mejor lo que la banda británica representa en la novela, es de gran ayuda la lectura de *En la ruta de la onda* (2014)²²⁰. Allí se encuentran pasajes como el siguiente:

Y los Rolling Stones se lanzaron al camino contradiciendo todos los valores que la clase media había depositado en la virginidad de sus hijas. Atentaron contra ella, abierta y cínicamente. Nada de decir las cosas como los Beatles —«quiero bailar contigo toda la noche»—, sino: «torta, quiero hacerte el amor toda la noche, all night long.»

La onda de los Stones es simple: si ella está idiotizada por los anillos de diamantes y los coches, se debe declarar que es una estúpida. Si cuando la toman de la mano ella dice que el amor es muy bonito, le señalaré que su deseo es acostarse. Además, le diré que es hipócrita y convenenciera: no hace el amor por gusto a hacer el amor, sino para continuar jodida. Mick Jagger había retomado la imagen dirty, rebelde, de Elvis Presley, desarrollando la representación fálica de «El Rey». Chavos y chavas —No satisfaction! Nooooo saaaaaatisfaaaaaaacccctioooooonnn!— participaban en una masturbación colectiva cuando Mick Jagger cantaba arriba del acompañamiento musical de sus compañeros de onda. (160)

La relación que establece el autor entre el Elvis rebelde y The Rolling Stones es bastante explícita en este fragmento. Al trasladar esta propuesta a la novela se hacen más claras las relaciones entre referencias al interior del texto y permite elucidar un sentido enunciativo, o si se prefiere, discursivo, en medio del caos formal de la obra. Asimismo, se evidencia la influencia que el universo del rock tiene en el comportamiento del protagonista. Como en el caso de Elvis Presley, con los intertextos que remiten a The Rolling Stones, también se perfila un modelo de conducta.

En este caso las letras de las canciones no presentan patrones tan claros como en el caso de las canciones interpretadas por Elvis. Pero entre la gran variedad de canciones de la banda las que priman son aquellas que hablan de la tensión entre hombres y mujeres -que incluyen algunas letras tildadas de misóginas a lo largo de los años- (*Think, I'm waiting, Last time, Stupid girl, Under my thumb*) y de la soledad (*Paint it black, As tears go by, Everybody needs someone*).

²¹⁷ Estos excesos incluyen la muerte por sobredosis en extrañas circunstancias de Brian Jones, guitarrista y compositor estrella en los primeros años de la banda.

²¹⁸ Esta actitud encuentra sus raíces de hecho, no en el mundo del rock sino en la gran pantalla. Parte de la estética y la actitud contestataria es heredera de algunas películas de los cincuenta como *The wild one* protagonizada por Marlon Brando y *Rebel without cause*, la icónica película de James Dean.

²¹⁹ La fascinación que los Stones generaron en algunos sectores de la juventud se evidencia en el lugar que autores como Parménides García Saldaña y Andrés Caicedo les dieron en sus textos.

²²⁰ Para García Saldaña los Rolling stones son la banda que mejor encarna el fenómeno del rock y sus contradicciones: tanto en su carácter contestatario y contracultural, como en su dimensión de fenómeno comercial sujeto a -y determinado en gran medida por- las dinámicas de mercado.

Muchas de las canciones de los Stones son mencionadas en dos tipos de situaciones: las referencias a las más icónicas como *Let's spend the night together*, *Satisfaction*, *Lady Jane*, aparecen una y otra vez en los conciertos imaginarios de Los dientes Macizos y Los floreros despostillados -las dos bandas en las que supuestamente canta Epicuro-; y la mayoría de las canciones que pertenecen al álbum *Aftermath* -casi todas ellas pertenecen al lado A del disco- son mencionadas en escenas que se desarrollan en la habitación de Epicuro, a veces con él solo en la habitación, y en otras ocasiones con Pep Coke Gin o sus cuates rodantes.

Ya se ha dicho que entre recuerdos y anécdotas Epicuro presenta cada tanto un episodio fruto de sus delirios canábicos y etílicos, y se repiten con particular intensidad una serie de escenas en las que el protagonista se proyecta con su grupo de amigos como una banda de rock y en compañía de bailarinas o cantantes, en pleno concierto. Estos eventos por lo general interrumpen algún relato o digresión del narrador. Además de disruptivos en lo formal e incoherentes en lo narrativo transportan una transgresión a símbolos e instituciones de la sociedad mexicana.

Por ejemplo, algunos de los conciertos “soñados” por el narrador se desarrollan en espacios relacionados con la revolución -o como él la llama burlonamente “La revolufia”-. Tan sólo al empezar el libro en uno de sus “acostumbrados sueños” proyecta a Las Lucrecias, una banda de chicas agogó conformada por algunas de sus amigas, bailando primero “frente al monumento de la revolufia” (García Saldaña, 1975: 11) y después en “las escaleras del monumento a Obregón” (12); o más adelante imagina a Las Tánias bailando en La plaza de la constitución, en “los indios verdes”, en el Monumento a Obregón -de nuevo- o en el Bazar del soldado (37-38); y hacia el final del libro recrea una escena con Los dientes macizos tocando en la Alameda central (141-142). Todos estos espacios, destacan de alguna manera en la geografía de la ciudad por su relación con la historia mexicana y la apropiación por parte del estado de los símbolos con el objetivo de construir una identidad nacional. Al introducir elementos disruptivos como el rock -que además es un “agente” extranjero-, el baile y la diversión en estos espacios, propone una nueva forma de entender la identidad, la historia nacional y el espacio público²²¹, especialmente para los jóvenes. Desde que García Saldaña escribió su libro esta apropiación o resignificación de espacios simbólicos históricos para aproximarse a nuevas generaciones ha sido un recurso común por parte de algunos estados y gobiernos, una institucionalización de la cultura y la música populares. Se puede pensar en los espacios en los que se desarrollaron algunos conciertos, como el de James Brown el día siguiente de la muerte de Martin Luther King en Boston, el de la banda inglesa Queen en la comunista Budapest; o más reciente, el de los Rolling Stones en la Plaza de la Revolución en la Habana. A esto hay que sumar que canciones como *Satisfaction* y *Let's spend the night together*, tienen una connotación sexual, asunto propio de la esfera privada en las sociedades conservadoras y moralistas de aquel entonces²²². Así el lector se enfrenta de nuevo a una serie de escenas que cuestionan fundamentos y convenciones culturales a través de la música y el despliegue performático que presenta el protagonista en la narración de sus delirios.

²²¹ Otro de los espacios en el que Los dientes macizos desarrollan sus presentaciones es la televisión. El espacio “público” por excelencia de la segunda mitad del Siglo XX.

²²² Las implicaciones de una canción como *Lady Jane* son más vagas y por eso no la incluimos. Esta canción además de remitir a una serie de figuras históricas británicas, puede relacionarse con el consumo de la marihuana, conocida entonces en algunos círculos como “Mary Jane” y con la canción de Bob Dylan *Queen Jane approximately*, que como veremos más adelante, aborda el tema de una chica que no puede escapar de las convenciones sociales.

En cuanto a las canciones que suenan en la habitación de Epicuro se encuentra una muestra amplia del rock de mediados de la década (1964-1966) con predominio del disco *Aftermath* de The Rolling Stones. Publicado en abril de 1966 es el primer álbum compuesto en su totalidad por la dupla Jagger/Richards, y el primer disco de la banda en ser grabado completamente en Estados Unidos. Asimismo los arreglos destacan por la experimentación instrumental de Brian Jones sobre las bases del blues que tanto caracterizan a este grupo. Entre los fanáticos de la banda este disco es considerado icónico. De las referencias asociadas a este álbum destacan las citas de la letra de *Paint it black*²²³ y las menciones a *Stupid girl*.

La primera es una de las canciones que tiene más fragmentos replicados en inglés a lo largo del relato. Esta es una canción cuya letra es comúnmente asociada a la depresión y a la soledad. En ella el sujeto poético usa el negro como color para representar metafóricamente que las cosas en su vida van mal y sus deseos de que todo a su alrededor se vuelva negro como extensión de su estado de ánimo. La letra de esta canción resuena de alguna manera con el pesimismo y la tristeza que el protagonista de la novela desarrolla a lo largo del relato. Entre las interpretaciones más recurrentes se aduce que el tema de la canción es la muerte de la mujer amada²²⁴. En el caso de Epicuro se podría decir que hay un duelo constante por todas aquellas mujeres con las que desea estar pero no puede. Musicalmente esta canción es un excelente ejemplo del inicio del periodo más sicodélico del rock y de los Stones. La inclusión de la cítara en la introducción ofrece un sonido muy particular que hace la canción inmediatamente identificable. Ahora, a pesar de ser una canción sobre la depresión no es musicalmente lenta o suave. Es una canción en la que la depresión se expresa con rabia gracias a las estrofas intercaladas en las que Jagger incrementa la intensidad del canto al tiempo que Watts, el baterista, golpea los platillos, generando la sensación de un *crescendo* musical. De hecho su melodía y originalidad la han convertido en uno de los temas más representativos del rock de los sesentas²²⁵.

En la novela Epicuro relata diferentes escenas en las que esta canción acompaña encuentros con sus amigos en su departamento; pero son más interesantes aún las escenas en las que versos de la canción aparecen intercalados en apartes de la narración como recurso del narrador para proyectar su soledad, su rabia o para sobrellevar los ataques de su familia. El “paint it black” puede ser interpretado como una invocación de la muerte, del fin; el deseo de no ver nada, nunca más. De igual manera en el imperativo implícito en la expresión -“paint it”/“píntalo”- puede leerse una invitación a la destrucción. Como afirma Gimbernat (2011) el “matiz nihilista

²²³ I see a red door and I want it painted black/ No colors anymore, I want them to turn black/I see the girls walk by dressed in their summer clothes/ I have to turn my head until my darkness goes.
I see a line of cars and they're all painted black/ With flowers and my love, both never to come back/ I see people turn their heads and quickly look away/ Like a new born baby it just happens every day.
I look inside myself and see my heart is black/ I see my red door, I must have it painted black/ Maybe then I'll fade away and not have to face the facts/ It's not easy facing up when your whole world is black.
No more will my green sea go turn a deeper blue/ I could not foresee this thing happening to you/ If I look hard enough into the setting sun/ My love will laugh with me before the morning comes.
I see a red door and I want it painted black/ No colors anymore I want them to turn black/ I see the girls walk by dressed in their summer clothes/ I have to turn my head until my darkness goes.
I want to see it painted, painted black/ Black as night, black as coal/ I want to see the sun blotted out from the sky/ I want to see it painted, painted, painted, painted black, yeah. (Jagger y Richards, 1966)

²²⁴ Las imágenes de la segunda estrofa son asociadas en general con un funeral y con la muerte de la mujer amada. Por cierto en diferentes fuentes se afirma que la inspiración de Jagger para esta canción fue una oración del Ulises de James Joyce.

²²⁵ Tanto el periodo de su apogeo en las listas y el tema de la muerte en su letra, como su uso en diferentes bandas sonoras de series de televisión y películas sobre la guerra de Vietnam han llevado a que esta composición sea en la actualidad asociada a la guerra y sus horrores.

también viene a ser otro aspecto que hubiera atraído a García Saldaña a los Rolling Stones quienes expresaban a su modo las frustraciones de la juventud del momento y que veladamente introdujeron el tema nihilista al rock” (48). Esto está presente en los constantes ataques de Epicuro al mundo que lo rodea y sus deseos de acabar con el orden que da forma a ese mundo.

En cuanto a la canción *Stupid girl*²²⁶, además de que el narrador usa esta expresión para referirse a diferentes chicas a lo largo del texto, sobresale el hecho de que Parménides desarrolla todo un episodio al final de la segunda parte de la novela protagonizado por una chica que recibe el nombre de Estúpida No. 6969. Esta historia presenta a una chica que obnubilada por el dinero, el auto y la apariencia Sadito sale y tiene sexo con él sin cuidarse. Ella queda en embarazo y como era de esperarse Sadito se niega con cinismo a hacerse cargo de la situación, hasta que transcurridos cinco meses la familia de la chica se entera y Sadito tiene que prometer casarse con ella. En este aparte Epicuro y su autor escenifican algunas de las dinámicas de la clase media mexicana que tanto desprecian. Hay que recordar que para Parménides una de las grandes virtudes de The Rolling Stones es que enseñan “que si ella está idiotizada por los anillos de diamantes y los coches, se debe declarar que es una estúpida” (García, 2014:160), así que decide dar vida a esta Estúpida No. 6969 una chica que a ojos del narrador se involucra con Sadito -un personaje que a lo largo de la novela destaca por ser una mala persona- no por quién él es, sino por lo que tiene y lo que representa a nivel social y que hace todo lo que él diga, aún después de que Sadito demuestra su cinismo, pidiéndole que se acueste con un amigo el mismo día que ella le cuenta que está embarazada. Asimismo la familia de Estúpida No. 6969 está esperando que los dos chicos se casen sin importar quién sea él, solo por guardar las apariencias y no ver su apellido y su honra manchados por tener una madre soltera en la familia. A través de la historia transversal de estos personajes García Saldaña da forma concreta a su denuncia, con una historia que no solo hace parte de la realidad mexicana, sino que se instala como uno de los pilares de la narrativa de las telenovelas en décadas posteriores.

Ahora, no se puede ignorar la relación que establece con la canción de los Stones a través de la letra de la misma y los comentarios que hace Parménides en su ensayo de 1971. Para él la agresividad y el desprecio hacia algunos personajes femeninos más que estar motivados por la misoginia y el machismo que están instalados en la cultura mexicana, derivan de una excesiva honestidad y de la denuncia de unas dinámicas sociales y unos roles de género que denigran a la mujer. Sin embargo, al igual que ocurre con las canciones de los Stones, tanto por el lenguaje como por la actitud de los personajes es difícil de justificar la violencia que se desprende de

²²⁶ I'm not talking about the kind of clothes she wears/ Look at that stupid girl/ I'm not talking about the way she combs her hair/ Look at that stupid girl/
The way she powders her nose/ Her vanity shows and it shows/ She's the worst thing in this world/ Well, look at that stupid girl.
I'm not talking about the way she digs for gold/ Look at that stupid girl/ Well, I'm talking about the way she grabs and holds/ Look at that stupid girl.
The way she talks about someone else/ That she don't even know herself/ She's the sickest thing in this world/ Well, look at that stupid girl.
Well, I'm sick and tired/ And I really have my doubts/ I've tried and tried/But it never really works out.
Like a lady in waiting to a virgin queen/ Look at that stupid girl/ She bitches 'bout things that she's never seen/ Look at that stupid girl.
It doesn't matter if she dyes her hair/ Or the color of the shoes she wears/ She's the worst thing in this world/ Well, look at that stupid girl.
Shut-up, shut-up, shut-up, shut-up, shut-up/ Shut-up, shut-up, shut-up, shut-up, shut-up/ Shut-up, shut-up, shut-up/ Like a lady in waiting to a virgin queen/ Look at that stupid girl.
She bitches 'bout things that she's never seen/ Look at that stupid girl/ She purrs like a pussycat/ Then she turns 'round and hisses back/ She's the sickest thing in this world/ Look at that stupid girl. (Jagger y Richards, 1966)

algunas expresiones. En última instancia la mujer y su libertad se definen desde la perspectiva masculina y están determinados por la capacidad de estas de satisfacer los deseos masculinos (Whiteley, 2000: 40-41).

Ya sea en la versión más romántica de Elvis o en la versión hostil de los Stones con Jagger a la cabeza está presente un resentimiento del joven que no logra aceptar dos hechos: no ser deseado con la misma intensidad que desea y que las mujeres no se sometan a su voluntad, como ocurría con las mujeres en el paradigma sexual de las generaciones anteriores -que por cierto ellos tanto criticaban-. Al respecto Gonzalez Gimbernat (2011) propone que

(d)ado que la representación de las mujeres por García Saldaña vacila entre los extremos de mostrarlas como objetos deshumanizados, idolatría y misoginia, podemos deducir en gran medida que su punto de vista carece de la sagacidad necesaria para trascender el marco limitado impuesto por una visión del mundo que proviene del machismo y cuya rebeldía proviene del rock.

La misoginia en la letra de las canciones por supuesto no era nada nuevo para el público mexicano dado que era una presencia constante en los corridos oídos mayormente en el norte de México y los boleros que dominaban las radios en la época anterior a la incursión del rock. (46)

No cabe duda que la elección de Elvis y Jagger como patrones de conducta masculina evidencian una tendencia machista tan presente en las sociedades de aquel entonces como en el universo del rock, donde las mujeres brillan por su ausencia o por su excesiva objetivación sexual²²⁷.

4.3.3. Bob Dylan: la herencia del bardo norteamericano

La huella de Bob Dylan en el rock es profunda. Para inicios de los sesentas el fenómeno pop se concentraba en el entretenimiento. La idea era componer canciones que divirtieran o a lo sumo sorprendieran a los chicos y chicas, canciones cuyo ritmo fuera recordable y “pegajoso”. De pronto apareció en las listas de ventas un chico que recurriendo a la tradición folk del centro de Estados Unidos sacudió el panorama musical a ambos lados del Atlántico. Lo novedoso de su caso era la recuperación y actualización de una tradición cuyo corazón se encontraba en las letras de las canciones, cuyo objetivo era hablarles a los jóvenes sobre la realidad que agitaba su entorno. Si en un principio los discos de Dylan no trascendieron mercados no angloparlantes como lo hicieron Elvis, los Beatles o los Stones es tan solo porque el acceso a su obra dependía de la comprensión de sus letras. Dylan recupera para la música popular anglosajona la relación con la poesía más allá de la rima y la métrica. Sus versos tuvieron el reconocimiento casi inmediato de la crítica a pesar de que su rol en el mercado de la música popular molestaba sobremanera al establishment literario²²⁸. En el mundo musical sus álbumes fueron recibidos por compositores e intérpretes norteamericanos y británicos como una invitación a ampliar los horizontes del rock y a manifestarse de forma activa en la revolución juvenil que empezaba a tomar forma desde el principio de la década. Tras la aparición de los primeros discos de Dylan se hizo común que las letras de las canciones de rock hablaran de algo más que el amor adolescente. De pronto el peligro nuclear, las prisiones, los políticos poco confiables y las guerras, entre otros asuntos, empezaron a hacer parte del temario del rock (Pujol. 2007: 85-86).

²²⁷ En el próximo capítulo se profundizará sobre este tema.

²²⁸ Incluso hoy esta reticencia persiste en quienes no consideran acertado que se le haya otorgado un premio nobel de literatura a un artista que ha desarrollado y dado a conocer gran parte de su obra a través del mercado musical.

Timothy Hampton (2019) en su libro *Bob Dylan's Poetics* -uno de los textos más serios que se ha escrito sobre la obra del compositor norteamericano- afirma:

His initial success was linked to the way he introduced serious and complex lyrics into the mainstream of popular music -a development that transformed the field. Because many of his songs touch on political or moral concerns, he was quickly labeled a philosopher or spokesman, an existentialist prophet, “the voice of a generation”, able to offer up gnomish pronouncements at will. (10)

Lo interesante de Dylan es que sus letras no son panfletarias ni conceptuales. En la línea de Woodie Guthrie, Hank Williams o Peter Seeger²²⁹ sus denuncias toman la forma de historias de personajes de la vida cotidiana de la cultura popular norteamericana o de poemas cargados de simbolismo. De igual forma hay que destacar sus esfuerzos por escapar a etiquetas o rótulos que lo encasillaran y que limitaran su expresión artística. Tras alcanzar la fama como cantante de folk, migró al rock a mediados de la década con el consecuente desprecio que esto generó en ambos géneros. Conocido por sus denuncias al sistema económico o político, se negó a adoptar banderas y a representar partidos o ideologías. Incluso, tras ver como algunas de sus canciones eran apropiadas por los movimientos de los derechos civiles, con los cuales comulgaba, evitó convertirse en la imagen de tales movimientos, para evitar que su obra se viera atrapada por su imagen y sus decisiones.

En *Pasto verde* el nombre de Dylan es mencionado en diecisiete ocasiones. En varias de estas ocasiones es nombrado para destacar el lugar que ocupa entre los gustos del narrador. De hecho aparece entre “los amos de la onda” junto a Pete Seeger²³⁰ (49) o es puesto en otro momento entre “líderes” como el Che, Carmichael o Marx²³¹ (39). También hay un episodio al principio del libro en el que Epicuro recuerda la admiración de Rocío -uno de los amores del colegio- por Dylan y en el que se considera a sí mismo como un “especialista en Dylan”(19). Estas menciones funcionan como homenajes y para constituir vínculos con sus contemporáneos.

Igualmente en el libro se identificaron otras dieciocho alusiones, entre títulos, versos y fragmentos de siete canciones de este cantautor (*Queen Jane approximately, Like a rolling Stone, All I really want to do, Mr. Tambourine man, Love minus zero/No limit, Rainy day woman 12 & 35 y Just like Tom Thumb blues*), todas grandes éxitos de Dylan que vieron la luz entre 1964 y 1966. Las letras de estas canciones encuentran fuerte resonancia con los temas, con algunos personajes e incluso con la forma de la novela en diferentes dimensiones. Por

²²⁹ Estos tres cantautores son referentes de Dylan en la escena de la música folk Norteamérica, así como antecesores en la actitud contestataria y contracultural.

²³⁰ Seeger es un cantante de música country conocido por su militancia contracultural desde los años cincuenta. Fue perseguido, censurado y encarcelado por manifestar abiertamente su opinión en contra de la guerra, las políticas internacionales de Estados Unidos y a favor de los derechos humanos. Es considerado como referente de la música protesta de los sesenta que encuentra en Dylan y Joan Baez sus más reconocidos exponentes.

²³¹ “Está ahí sin nosotros, porque nosotros somos parte de esas ideas, las ideas engendran líderes, hicieron al Che a fidel a carmichael a bob dylan a hegel a marx a lenin a engels a Rousseau (...)” (García Saldaña, 1975: p. 39)

ejemplo, las letras de canciones como *Queen Jane approximately*²³² y *Like a rolling Stone*²³³ hablan de chicas que pertenecen y terminan padeciendo su pertenencia a una clase social. Los sujetos poéticos las desenmascaran y muestran un camino en el que ellas se ven despojadas de los artificios que les ofrece su estatus (Hampton, 2019: 98). En el primer caso el sujeto poético interpela a una mujer que se ve oprimida por lo que sucede a su alrededor, con su familia, sus amistades, sus “súbditos” y consejeros, y que no encuentra con quien hablar o estar en silencio. En el segundo caso el sujeto de la canción describe a una chica que lo ha perdido todo, una mujer que creía estar por encima de los demás y despreciaba a los que tenían menos y que de pronto se encuentra sin nada, compartiendo el camino con los vagabundos, y a la que pregunta con empatía que se siente de pronto no tener un hogar, ser nadie, no tener un destino. En ambas canciones se deslizan críticas al individualismo y la forma de vida propia de la, por aquel entonces, pujante clase media norteamericana. Ahora, estas críticas se diferencian mucho de las presentes en canciones de The Rolling Stones porque trasciende el ataque, el machismo adolescente y la misoginia. No hay rabia, ira o frustración. Las dos canciones presentan, además de una comprensión de la situación que están atravesando las “protagonistas” de la canción, cierta empatía hacia ellas. La crisis es presentada como una oportunidad de liberación (101). Tan es así que la expresión “*Like a rolling Stone*” asumió una connotación muy positiva dentro de algunos grupos contraculturales y la canción fue adoptada por muchos jóvenes como una invitación a abandonarlo todo y tomar la carretera, prolongación del ideal y el imaginario Beat de *On the road* consumado en el movimiento hippie.

²³² When your mother sends back all your invitations/And your father to your sister he explains/ That you're tired of yourself and all of your creations/Won't you come see me, Queen Jane?/ Won't you come see me, Queen Jane? Now when all of the flower ladies want back what they have lent you/ And the smell of their roses does not remain/ And all of your children start to resent you/ Won't you come see me, Queen Jane?/ Won't you come see me, Queen Jane?

Now when all the clowns that you have commissioned/ Have died in battle or in vain/ And you're sick of all this repetition/ Won't you come see me, Queen Jane?

Won't you come see me, Queen Jane?/ When all of your advisers heave their plastic/ At your feet to convince you of your pain/ Trying to prove that your conclusions should be more drastic/ Won't you come see me, Queen Jane?/Won't you come see me, Queen Jane?

Now when all the bandits that you turned your other cheek to/ All lay down their bandanas and complain And you want somebody you don't have to speak to/ Won't you come see me, Queen Jane?/ Won't you come see me, Queen Jane? (Dylan, 1965)

²³³ Once upon a time you dressed so fine/ You threw the bums a dime in your prime, didn't you?/ People'd call, say, “Beware doll, you're bound to fall”/ You thought they were all kiddin' you/ You used to laugh about/ Everybody that was hangin' out/ Now you don't talk so loud/ Now you don't seem so proud/ About having to be scrounging for your next meal

How does it feel/ How does it feel/ To be without a home/ Like a complete unknown/ Like a rolling stone?

You've gone to the finest school all right, Miss Lonely/ But you know you only used to get juiced in it/ And nobody has ever taught you how to live on the street/ And now you find out you're gonna have to get used to it/ You said you'd never compromise/ With the mystery tramp, but now you realize/ He's not selling any alibis/ As you stare into the vacuum of his eyes/ And ask him do you want to make a deal?/

How does it feel/ How does it feel/ To be without a home/ Like a complete unknown/ Like a rolling stone?

You never turned around to see the frowns on the jugglers and the clowns/ When they all come down and did tricks for you/ You never understood that it ain't no good/ You shouldn't let other people get your kicks for you/ You used to ride on the chrome horse with your diplomat/ Who carried on his shoulder a Siamese cat/ Ain't it hard when you discover that/ He really wasn't where it's at/ After he took from you everything he could steal

How does it feel/ How does it feel/ To be without a home/ Like a complete unknown/ Like a rolling stone?

Princess on the steeple and all the pretty people/ They're drinkin', thinkin' that they got it made/ Exchanging all kinds of precious gifts and things/ But you'd better lift your diamond ring, you'd better pawn it babe/ You used to be so amused/ At Napoleon in rags and the language that he used/ Go to him now, he calls you, you can't refuse/ When you got nothing, you got nothing to lose/ You're invisible now, you got no secrets to conceal

How does it feel/ How does it feel/ To be without a home/ Like a complete unknown/ Like a rolling stone? (Dylan, 1965)

En la novela estas referencias surgen como pequeños guiños, como juegos de espejos que multiplican o replican los temas de la novela y ayudan a construir la tradición del relato. Comparten el trasfondo y los temas de la novela misma. Sus funciones son menos concretas en comparación con otras canciones; no obstante, la imagen de la chica desclasada al tiempo que es un deseo del protagonista es un reflejo de su propia historia. Epicuro constantemente invita a sus amigas y exnovias a dar el paso, renegar de su familia, su pasado, su moral y apostar por la incertidumbre, el despojo y lo que él entiende por libertad, y esta invitación es proyección del deseo de Epicuro de compartir su destino de “piedra rodante” con alguien más, ya que de pronto se ha encontrado a sí mismo, en medio del camino, totalmente solo.

En el caso de las letras de las canciones *All I really want to do*²³⁴ y *Love minus zero/No limit* el tema principal es la relación ideal entre el hombre y la mujer. En la primera el sujeto dice a su pareja de diversas formas a lo largo de seis estrofas que no quiere objetivarla, juzgarla o someterla de ninguna manera, que todo lo que realmente quiere es ser su amigo. La canción busca reducir la tensión y la desconfianza que genera la visión más tradicional de la pareja como guerra de sexos para proponer un vínculo de amistad y confianza. En *Pasto verde* esta canción es mencionada en un momento en el que Epicuro se proyecta a sí mismo en una situación ideal con una chica

Y llego a casa y mi nena me está esperando para cenar. Cuando la puerta abro mi nena está oyendo una canción de Bob Dylan All I Really Want to do. Y me siento en el suelo pues estoy cansado de andar horas y horas on the road

—¿Ya leíste gordo?

—¿Qué?

Como mi nena es muy comprensiva siempre recorta todas las noticias que en el periódico sobre mí se publican...

—Escucha: joven impertinente siembra el pánico dentro de nuestro máximo círculo intelectual...

—Yo sé quién es el de esa campaña (...) ese pendejo anduvo saboteando a todo el mundo y un día de estos le voy a poner una bomba en el culo...

—Ay gordo, qué caso tiene que te enojas... Calmado, la cosa es calmada, ándele fúmesese un alitas y ya olvídense de esas cosas que son puras idioteces... Mejor vamos a escuchar vamos a pasar la noche juntos con los Rolling Stones y a cotorrear el punto... ¿okey?

—Hecho nena, si no te tuviera a ti nena... Pero eres divina... siempre me ayudas a calmarme... Te quiero, Dalia

—Yo tambor gordo... (García Saldaña, 1975: 20-21)

Este es de hecho uno de los pocos momentos de armonía que el personaje logra recrear con una mujer. El problema para Epicuro es que aunque entiende lo que Dylan propone en la canción y lo reconoce como la única salida, él en realidad aún no escapa a esa visión tradicional que se manifiesta en la misoginia de los Stones. El narrador considera que ese tipo de relación solo

²³⁴ I ain't lookin' to compete with you/ Beat or cheat or mistreat you/ Simplify you, classify you/ Deny, defy or crucify you/ All I really want to do/ Is, baby, be friends with you
No, and I ain't lookin' to fight with you/ Frighten you or tighten you/ Drag you down or drain you down/ Chain you down or bring you down/ All I really want to do/ Is, baby, be friends with you
I ain't lookin' to block you up/ Shock or knock or lock you up/ Analyze you, categorize you/ Finalize you or advertise you/ All I really want to do/ Is, baby, be friends with you
I don't want to straight-face you/ Race or chase you, track or trace you/ Or disgrace you or displace you/ Or define you or confine you/ All I really want to do/ Is, baby, be friends with you
I don't want to meet your kin/ Make you spin or do you in/ Or select you or dissect you/ Or inspect you or reject you/ All I really want to do/ Is, baby, be friends with you
I don't want to fake you out/ Take or shake or forsake you out/ I ain't lookin' for you to feel like me/ See like me or be like me/ All I really want to do/ Is, baby, be friends with you. (Dylan, 1964)

es posible con una chica que haya superado las limitaciones morales y psicológicas que establece el mundo burgués. Esa chica ideal sería a su vez una mujer que coincidiera con la descripción presentada por Dylan en *Love minus zero/No limit*²³⁵, donde el sujeto de la canción contrasta ciertas dinámicas sociales o culturales con la sabiduría de la mujer que ama. Esta no puede ser comprada con regalos, ella no hace promesas o juzga a partir de criterios como el éxito o el fracaso. Escapa a las dinámicas burguesas, lo que la hace libre. En esta línea de trabajo, en diferentes momentos de la historia, Epicuro sugiere que la esposa de Pep Coke Gin es la mujer ideal y por eso no es de extrañar que la transcripción de cuatro versos de esta canción coincida con una escena en la que se menciona este personaje.

Y cuando mi jardín estoy regando y pensando en el día que crecerán las flores llega a mi cueva
Nervio & Convención + Estupidez No. 023428/No Limit, estoy oyendo Out>

—¿Qué pasa?

—Nada, oyendo a Dylan

—¡Qué pinche greña carajo! Puta madre pinche putazo. Oye qué pinche huele aquí. ¿Y los demás?

—No han venido

in dime stores and bus stations

people talk of situations

read books, repeat quotations,

draw conclusions on the wall

—Quita ese madre, ese cabrón canta como puto (...)—Toma el libro La Tumbadora del autor
Pepcoke Gin— Carajo qué cuate tan naco —dice viendo la foto del autor—. Es el rey de los albañiles, carajo pinche naco, aquí sólo los nacos son famosos, mira nada más qué cara de naco

—Tiene una esposa que es un cuero, la nena más preciosa que he conocido

—¡Carajo, quita ese pinche disco, me caga ese puto! Entonces tiene una esposa cuero. Así estamos aquí, los nacos se ligan cueros. No cabe duda que los pendejos tienen suerte. Pinche rey de los albañiles

Pongo Paint It Black de los Rolling Stones... (100)

En casos como este las conexiones y relaciones se presentan bastante superficiales y fugaces, parecieran más casuales que intencionales. Sin embargo ayudan en la construcción un tanto caleidoscópica de esta novela. Lo realmente importante está en la totalidad que ayudan a construir estos fragmentos. Y esa totalidad presenta al lector un universo en el que las relaciones familiares y la pareja se encuentran en el centro; un eje roto por las dinámicas derivadas de la forma de vida burguesa. Así en la interpretación del mundo que comparte el autor, las letras de Dylan se ofrecen como intertexto e inspiración. En esta línea el ensayo sobre la onda y el rock de Parménides (2014) ofrece un poco de luz al respecto:

²³⁵ My love she speaks like silence/ Without ideals or violence/ She doesn't have to say she's faithful/ Yet she's true, like ice, like fire/ People carry roses/ And make promises by the hours/ My love she laughs like the flowers/ Valentines can't buy her

In the dime stores and bus stations/ People talk of situations/ Read books, repeat quotations/ Draw conclusions on the wall/ Some speak of the future/ My love she speaks softly/ She knows there's no success like failure/ And that failure's no success at all

The cloak and dagger dangles/ Madams light the candles/ In ceremonies of the horsemen/ Even the pawn must hold a grudge/ Statues made of matchsticks/ Crumble into one another/ My love winks, she does not bother/ She knows too much to argue or to judge

The bridge at midnight trembles/ The country doctor rambles/ Bankers' nieces seek perfection/ Expecting all the gifts that wise men bring/ The wind howls like a hammer/ The night blows rainy/ My love she's like some raven/ At my window with a broken wing. (Dylan, 1965)

En *Blonde On Blonde*²³⁶ (Dylan) nos enfrenta a la verdadera verdad de la pareja blanca: desolación, desafecto, desamor, círculos obsesivos entre la propiedad. *Blonde On Blonde* es, sin duda, el disco más significativo de Bob Dylan: es el disco que comprende e interpreta, como ningún otro, a la era psicodélica.

En *Blonde On Blonde*, Dylan va más allá de la onda y el misterio: llega a los orígenes en donde se refunden el principio y el fin del camino, sobre los cuales se rige la sociedad norteamericana. En este álbum Dylan retomó la profecía de su paisano Marx: la depresión que sigue al éxtasis. A Dylan, desde su nivel poético, en el éxtasis le fue revelado que la sombra de Dios es el diablo. (84)

Si bien en este fragmento habla solo del *Blonde on Blonde*, el tema de la pareja es recurrente en la obra de Dylan y es uno de los principales asuntos en la trilogía de discos compuesta y publicada entre 1965 y 1966 y a los que pertenecen seis de las siete canciones mencionadas en la novela: *Highway 61 Revisited* (1965) *Bring it all back home* (1965) y *Blonde on Blonde* (1966).

En lo que concierne a *Rainy day Woman #12-35* y *Mr. Tambourine man* se desarrolla una dinámica diferente. *Rainy day Woman*²³⁷ ofrece a esta investigación dos líneas de interpretación. La primera, se proyecta como una continuación de la lectura que hicieron los jóvenes roqueros de la época, incluido el mismo Parménides, en el que la canción se presenta como una invitación a que todos se droguen. La palabra “stoned” asumió en Estados Unidos el significado alternativo de “drogado” en el *slang* de jóvenes y músicos. En palabras de García Saldaña (2014) la expresión de la canción “*Everybody must get stoned*” se puede traducir al albur como “Todos deben ponerse hasta el gorro” (85). En este sentido la canción funciona como una incitación a la transgresión, a la exploración de los paraísos artificiales que en el imaginario contracultural de aquel entonces representaba ampliar y explorar nuevos horizontes de la realidad, y que en el imaginario conservador significaba la degradación y la ruina del individuo, la juventud y la sociedad. Por eso, quizá, uno de los fragmentos más extensos de una canción transcritos en la novela pertenece a ésta:

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, they'll stone you and then you say good luck, yes but I would not feel so all alone, everybody must get stoned! They'll stone you and you say that is the end, they'll stone you and then you come back again, they'll stone you when you are ridin' in you car, they'll stone you when you are playin your guitar, yes, but I would not feel so all alone,

²³⁶ Este álbum publicado en 1966 es considerado hasta hoy uno de los mejores discos de rock de la historia.

²³⁷ Well, they'll stone ya when you're trying to be so good/They'll stone ya just a-like they said they would/ They'll stone ya when you're tryin' to go home/ Then they'll stone ya when you're there all alone/ But I would not feel so all alone/Everybody must get stoned.

Well, they'll stone ya when you're walkin' 'long the street/ They'll stone ya when you're tryin' to keep your seat/ They'll stone ya when you're walkin' on the floor/ They'll stone ya when you're walkin' to the door/ But I would not feel so all alone/ Everybody must get stoned.

They'll stone ya when you're at the breakfast table/ They'll stone ya when you are young and able/ They'll stone ya when you're tryin' to make a buck/ They'll stone ya and then they'll say "good luck"/ Tell ya what, I would not feel so all alone/ Everybody must get stoned.

Well, They'll stone you and say that it's the end/ Then they'll stone you and then they'll come back again/ They'll stone you when you're riding in your car/ They'll stone you when you're playing your guitar/ Yes, but I would not feel so all alone/ Everybody must get stoned.

Well, they'll stone you when you walk all alone/ They'll stone you when you are walking home/ They'll stone you and then say you are brave/ They'll stone you when you are set down in your grave/ But I would not feel so all alone/ Everybody must get stoned. (Dylan, 1966)

everybody must get stoned! Todos los cuates —Aspirante a Cara No. 1 del Cine Nacional, Howl, Sadito, El Amo, Otistlán II, La Nube— palmoteando
El coche por la Avenida Insurgentes pasando frente a un club nocturno donde la gente fresca en ese momento se divierte bebiendo y cachondeando discretamente los novios furiosamente los amantes una noche de sábado... Las nenas fresas en sus casas viendo televisión o durmiendo las nenas con novio bailando en fiestas fresas mis exnenas cumpliendo sus compromisos sociales yo con mis cuates oyendo en el autoestéreo canciones de la onda... (García Saldaña, 1975: 140)

La idea de la transgresión se confirma en el contraste que Epicuro hace entre lo que ocurre en el auto, con sus “cuates”, divirtiéndose en el camino -“por la Avenida Insurgentes”²³⁸-, y lo que ocurre con la gente fresca en el club nocturno, o con las nenas fresas y su vida “aburrida” en el hogar o cumpliendo con compromisos sociales (140-141).

La segunda interpretación de la canción en cuestión -apoyada en algún momento por el mismo Dylan²³⁹- que trasciende el plano contracultural y se funda en la tradición de la poesía mística y los textos sagrados -de los cuales Dylan era un gran lector- propone que la palabra “stoned” hace referencia a ser apedreado o lapidado. Así la canción se transformaría en algo totalmente diferente y con ecos bíblicos²⁴⁰ propondría que todos serán apedreados por hacer cualquier cosa y “todos deben ser apedreados”. Lo interesante es que esta segunda lectura también se ajusta bastante bien como intertexto de la novela, en la medida que propone que todos serán, que todos deben ser lapidados, porque en un mundo sin inocencia si uno es juzgado y lapidado todos deben serlo. Sin embargo esta certeza de que todos somos juzgados debería ser suficiente para identificarnos con los otros y no sentirnos solos. En la novela resuena con aquellos momentos en los que Epicuro se lamenta de ser juzgado por tener el pelo largo, por ser apresado por caminar solo en las calles, por no tener la vestimenta que se espera de él, por fumar marihuana.

De igual forma, más allá de que haya una correspondencia intencional o concreta, el hecho de que tras la letra de la canción haya una relación con episodios bíblicos en los que se juzga a las mujeres públicamente por lo que hacen con sus cuerpos, por el ejercicio de su sexualidad, por la satisfacción de su deseo al margen de las estructuras morales y legales de una sociedad, permite, en el desarrollo de esta investigación, trazar un vínculo que no deja de ser fascinante, por el lugar que ocupan en *Pasto verde* la mujer y el libre desarrollo de su deseo en un contexto represivo.

²³⁸ No son casuales ni la avenida elegida, ni el uso de las mayúsculas al nombrarla. Esta vía remite a una importante y central avenida de la Ciudad de México que atraviesa gran parte de la capital; su nombre en honor a los insurgentes -a los que se levantan o se sublevan contra la autoridad- y el uso de las mayúsculas, -que son asociadas a la norma y la autoridad misma en algunas corrientes de interpretación- que el autor suele ignorar o usar a conciencia hace pensar en una relación intencional con el episodio en el que se menciona y la canción que es referida y parcialmente transcrita.

²³⁹ Hay que aclarar que Dylan no es la fuente más confiable. Él suele fabular a partir de su propia vida, incluso contradiciéndose con frecuencia en entrevistas, documentales y textos de su autoría. Sus palabras deben tomarse con cuidado.

²⁴⁰ En una entrevista, Dylan, interpelado frente a la interpretación que se le había dado a su canción solo respondió que quienes así lo hacían es porque no habían leído al profeta Daniel. El episodio al que hace referencia es una escena en la que Daniel (*Daniel XIII, 1-64*) salva de ser lapidada a una mujer acusada falsamente de adulterio y convence a la muchedumbre de apedrear a los dos acusadores. Este episodio también remite a *Juan VIII, 1-7*, cuando Jesús puesto a prueba por los sacerdotes al presentarle para ser juzgada bajo la ley Mosaica una mujer acusada de adulterio, les responde “Aquel que esté libre de pecado que tire la primera piedra”.

En cuanto a la letra de *Mr. Tambourine man*²⁴¹ se descubre una faceta más simbolista de Dylan. Esta se puede interpretar como una canción sobre la inspiración, la música y la libertad. De hecho en un par de fragmentos del relato el narrador, propone a Dylan como el *Mr. Tambourine man*, quien en la canción desempeña un rol arquetípico, un hechicero, un encantador que guía a otros con su música. Pujol (2007) dice de esta canción que

(c)omo en un poema de Ginsberg, la letra desborda cualquier intento de contención. Las estrofas son largas y, en una primera audición, el oyente espera infructuosamente que el final del ritmo poético se corresponda con el final de la frase musical. Por su parte, la letra es casi psicodélica, llena de pistas y claves para un oyente más familiarizado con los hippies de San Francisco que con los radicales políticos de Nueva York. En lugar del humanismo de “Blowing in the wind” acá tenemos una celebración desaforada de los sentidos: el vino, los colores, los efectos de las drogas... y obviamente la música. (91)

Para el personaje creado por García Saldaña es fácil identificarse con el sujeto de la canción - quizás porque ese sujeto es el hombre moderno-. Ya desde las primeras estrofas se nos presenta un sujeto que no duerme, que no va a ninguna parte, asombrado por su propio cansancio, solitario, que encuentra a la antigua y vacía calle muy muerta para soñar.

En la letra es posible encontrar ecos de la literatura romántica y el ideario beat. En especial en esos apartes que se alude a la vida en el camino, sin destino, sin otro compromiso que el viaje mismo. Es este sentido el que invoca Epicuro cuando recurre a un verso de la canción en el siguiente aparte:

Pero ellos ya no importan nena, ellos ya están out, ellos ya hicieron su vida fresa, su mundo de extravagancia y cosas superfluas, para mí esa gente chaparra no vale nada, esa gente está muerta nena, esa gente está ciega nena y yo nena no voy a vivir como ellos, yo prefiero ser un hip, tomar la vida cool y de vez en cuando swingin’ un rato, en esta tierra de camaleones hay que ser como el cangrejo el conejo y el venado y hay que estar siempre en onda ready ready to fade into my own parade babe

²⁴¹ Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me/I’m not sleepy and there is no place I’m going to/Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me/In the jingle jangle morning I’ll come followin’ you
Though I know that evenin’s empire has returned into sand/ Vanished from my hand/ Left me blindly here to stand but still not sleeping/ My weariness amazes me, I’m branded on my feet/ I have no one to meet/ And the ancient empty street’s too dead for dreaming
Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me/ I’m not sleepy and there is no place I’m going to/ Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me/In the jingle jangle morning I’ll come followin’ you
Take me on a trip upon your magic swirlin’ ship/ My senses have been stripped, my hands can’t feel to grip/ My toes too numb to step/ Wait only for my boot heels to be wanderin’/ I’m ready to go anywhere, I’m ready for to fade/ Into my own parade, cast your dancing spell my way/ I promise to go under it
Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me/ I’m not sleepy and there is no place I’m going to/ Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me/ In the jingle jangle morning I’ll come followin’ you
Though you might hear laughin’, spinnin’, swingin’ madly across the sun/ It’s not aimed at anyone, it’s just escapin’ on the run./ And but for the sky there are no fences facin’/ And if you hear vague traces of skippin’ reels of rhyme/ To your tambourine in time, it’s just a ragged clown behind/ I wouldn’t pay it any mind/ It’s just a shadow you’re seein’ that he’s chasing
Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me/ I’m not sleepy and there is no place I’m going to/ Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me/In the jingle jangle morning I’ll come followin’ you
Then take me disappearin’ through the smoke rings of my mind/ Down the foggy ruins of time, far past the frozen leaves/ The haunted, frightened trees, out to the windy beach/Far from the twisted reach of crazy sorrow/ Yes, to dance beneath the diamond sky with one hand waving free/Silhouetted by the sea, circled by the circus sands/ With all memory and fate driven deep beneath the waves/ Let me forget about today until tomorrow
Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me/ I’m not sleepy and there is no place I’m going to/ Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me/ In the jingle jangle morning I’ll come followin’ you. (Dylan, 1965)

no reniegues nena no les faltes al respeto sólo que tú no tienes por qué esconderme tu amor no seas instrumento de nadie de nadie babe deja que tu mona mamá se incruste todos los anillos y todos los collares que quiera deja que ella los ostente (García Saldaña, 1975: 28)

Epicuro contrapone "la vida fresca", la estabilidad, la comodidad burguesa, a la vida en el camino. En la estrofa a la que pertenecen estos versos -"ready ready to fade into my own parade"- El sujeto de la canción pide al Sr. Panderetero que lo lleve en su "barco mágico", sus sentidos ya han sido desnudados y él está listo para ir a cualquier lugar, para desvanecerse en su propio desfile, para someterse al influjo del danzante hechizo del Sr. Panderetero. Se siente listo para desaparecer a través de los anillos de humo²⁴² de su mente y descender a las neblinosas ruinas del tiempo²⁴³, lejos del retorcido alcance de las locas penas. Si bien el lenguaje de estos versos es bastante simbólico, no es difícil encontrar una relación con el estado de ánimo y el imaginario del protagonista de *Pasto verde*.

Finalmente, como un rápido guiño al lector y fanático del rock, Parménides introdujo dos referencias a *Just like Tom Thumb Blues*²⁴⁴, una como parte de una lista de canciones a escuchar y otra en un fragmento de aquellos en los que hila una serie de referencias a canciones sin un aparente sentido coherente. Aquellos que conocen la canción saben que en ella el sujeto de la canción habla sobre una estadía en Juárez, norte de México, y presenta una serie de imágenes pesadillezcas habitadas por médicos, enfermos, prostitutas y policías corruptos, hasta que al final de la canción el personaje decide regresar a Nueva York. La letra de esta canción dialoga con las denuncias a la corrupción de las autoridades y la sociedad mexicanas que realizan Epicuro y su autor. A su vez hay quienes destacan en la canción de Dylan las referencias a Poe y su Calle Morgue, a Rimbaud por la referencia Tom Thumb, personaje histórico que es mencionado en "*Ma Boheme*" un poema del poeta francés y a Malcolm Lowry y su novela *Bajo el volcán*, por las imágenes que remiten a la ebriedad y la confusión.

²⁴² En algunas interpretaciones algo adolescentes, y no por eso menos válidas, estos anillos de humo hacen referencia a la marihuana.

²⁴³ Esta imagen de "las neblinosas ruinas del tiempo" - "the foggy ruins of time"- es usada por Epicuro en un encuentro en una tienda de discos con una chica de San Francisco que conoce mientras mira una tapa de *Bring it all back home* de Dylan (García Saldaña, 1975: 75).

²⁴⁴ When you're lost in the rain in Juarez when it's Easter time, too/ And your gravity fails and negativity don't pull you through/ Don't put on any airs when you're down on Rue Morgue Avenue/ They got some hungry women there and they really make a mess outta you

Now, if you see Saint Annie, please tell her thanks a lot/ I cannot move, my fingers are all in a knot/ I don't have the strength to get up and take another shot/ And my best friend, my doctor, won't even say what it is I've got Sweet Melinda, the peasants call her the goddess of gloom/ She speaks good English and she invites you up into her room/ And you're so kind and careful not to go to her too soon/ And she takes your voice and leaves you howling at the moon

Up on Housing Project Hill, it's either fortune or fame/ You must pick one or the other, though neither of them are to be what they claim/ If you're lookin' to get silly, you better go back to from where you came/ Because the cops don't need you, and man, they expect the same

Now, all the authorities, they just stand around and boast/ How they blackmailed the sergeant-at-arms into leaving his post/ And picking up Angel, who just arrived here from the coast/ Who looked so fine at first but left looking just like a ghost

I started out on burgundy but soon hit the harder stuff/ Everybody said they'd stand behind me when the game got rough/ But the joke was on me, there was nobody even there to bluff/ I'm going back to New York City, I do believe I've had enough (Dylan, 1965)

4.3.4. Ecos rítmicos y otras huellas del rock en *Pasto verde*

Una de las principales dificultades al establecer relaciones entre música y literatura en textos narrativos es superar el estadio y la dimensión textual -de la letra- de una referencia musical. En la actualidad es posible encontrar algunos textos intermediales que con el libro ofrecen la posibilidad de acceder a un vínculo en internet o que vienen con un CD -sin mencionar las opciones de los audiolibros o los videos performáticos de obras literarias- que permiten escuchar música o paisajes sonoros que complementan o acompañan un texto literario. Sin embargo en un libro tradicional el paisaje sonoro o, si se quiere, la banda sonora, dependen por completo de las referencias y de los conocimientos de un lector activo, de un narratario, que construye o representa esos universos sonoros en su cabeza al tiempo que lee, o que en su defecto, interrumpe la lectura para buscar en internet la referencia²⁴⁵.

Afirmar que *Pasto verde* es una novela musical resulta osado. Sin embargo dado el objetivo de esta investigación y el tipo de texto que Parménides creó, hay que considerar la huella rítmica que deja el rock & roll en *Pasto verde*. Las anáforas y aliteraciones, las muletillas, la ausencia o uso discrecional de la puntuación, que usa el autor frecuentemente dan al texto en ciertos momentos un ritmo y una musicalidad, que si bien dista mucho de replicar sonidos complejos y armonías; es innegable que presenta un juego de sonidos al lector.

Entre estos juegos el más evidente es la transcripción de fragmentos de canciones que inmediatamente llevan al lector conocedor del género a replicar en su cabeza ritmo y melodía de las canciones o incluso a cantar los versos que aparecen en la narración. En estos casos la intertextualidad alcanza una dimensión intermedial en la medida que un texto o producto del rock se introduce en la experiencia del lector-narratario. Pero hay que ser cautos, porque el hecho es, que a pesar de que estos autores tenían la intención de interpelar a un lector joven con un “background” cultural que le permitiera acceder a estas referencias, la música no está en el texto. La intermedialidad pertenece a la experiencia de un posible narratario y no al texto literario mismo, si bien el disparador de esta experiencia se encuentra en el texto. Los ejemplos son numerosos, acá se expone uno de ellos en los que versos de la canción *Goin' Home* (Jagger y Richards, 1966) de los Rolling stones se intercalan con la narración:

Llego a mi cueva pongo un disco de los Rolling Stones:

spendin' too much time away
i can't stand another day
baby you think i've seen the world
but i'd rather see my girl

i'm goin' home i'm goin' home Sí Claudia estoy muy lejos de ti, demasiado lejos oyendo canciones, bebiendo cerveza, te recuerdo Claudia, recuerdo tu voz suave, tu cuerpo suave, tus ojos grandes, tu piel suave, tus ojos grandes, tu piel suave, tu dulce espera, todas tus sonrisas, tus caricias lentas, la tersura de tus manos, tus ojos llenos de ternura, tu timidez. Tantas cosas recuerdo Claudia hasta sus lágrimas están detenidas aquí en mi corazón i'm gonna catch that plane i'm gonna catch that plane... such such such a long long time... te estoy extrañando mucho Claudia, demasiado demasiado (García Saldaña, 1975: 91)

Aquí, Parménides omite presentar la canción por su título, anticipa el hecho de poner un álbum de los Stones y presenta los primeros cuatro versos de la canción expuestos aparte del párrafo

²⁴⁵ Las formas de leer también se modifican. En la actualidad, la inmensidad de posibilidades que ofrece internet ha generado nuevas dinámicas de lectura entre los jóvenes, muchas de ellas escapan a las jerarquías impuestas por la tradición moderna centrada en el mundo editorial y el libro físico. Muchos jóvenes de hoy no tienen problema en una lectura interrumpida, que de hecho para ellos hace más llevadera y menos monótona la experiencia lectora.

y centrados en la página, así pone a la canción en primer plano, para luego saltar de nuevo a la narración, sin embargo, la narración arranca con los versos del coro. Ya no es la canción la que “suena”, es el narrador que canta el coro y después se dirige a Claudia, para después cantar otros versos de *Goin' Home*. Así la canción aparece en el paisaje sonoro del lector que conoce la referencia, al tiempo que se funde con la narración y el discurso del narrador. No está de más recordar lo novedoso y lo controversial que resultó esta forma de trabajar las referencias, el contexto del que provienen, la mezcla de idiomas, la renuncia a darle un sentido lógico al texto. De esta forma se introducen muchos de los versos provenientes del rock a lo largo de la novela.

Ya que se ha mencionado, no se puede pasar por alto esos momentos del texto en que el relato pierde sentido y “entra en crisis” gracias a una sucesión de “experimentos”²⁴⁶ sonoros y poéticos desarrollados con títulos y versos canciones que se intercalan con juegos de palabras:

Y estoy oyendo Lady Jane de los Rolling Stones y a la letra en mi frialdad no entiendo pero me pongo a jugar un poco con la inspiración que me da la canción Lady Jane Aftermath Let's Spend the night together hold on i'm comin! hold on i'm comin! hold on i'm comin! Hold On I'm Comin! I'm out of my head n' my mouth is getting dry babe n'I wanna all you babe let's ball babe let's ball Babe! Come on babe Come on come on COME ON! Help! Let's spend the night together not fade away not fade away babe ando hasta el gorro gorrión camión traición canción canción atracción atracción amoración amoración ando hasta la amoración babe yo ando hasta amoración ando en la onda ando en la uva ando en el guayabo ando en el mamey ando en el zapote 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 queen jane approximately loveminuszeronolimit everybody must get stoned! Everybody must get stoned! well i would not feel so all alone everybody must get stoned! Alucinación alucinación visión visión introspección retrospección tepasadación pasadación pasadoción pasadoacción (51-52)

Solo en este fragmento se cruzan referencias de los Rolling Stones (*Aftermath, Lady Jane, Let's Spend the night together*), Sam & Dave (*Hold on I'm comin*), Bob Dylan (*Mr. Tambourine Man, Just like a thumb Tom blues, Queen jane approximately, loveminuszero/nolimit*) y los Beatles (*Help*). Esta exploración que va en contra de la coherencia del texto mismo es una proyección literaria de la psicodelia que busca transgredir y permear los fundamentos mismos de lo que entendemos por lógica y sentido. En realidad, nada novedoso en la literatura del Siglo XX, si considera lo que en esta línea se hizo dentro del surrealismo. El principio es el mismo. Si la razón, como pilar de la modernidad, se encuentra en las bases del capitalismo, de la sociedad burguesa, de muchos de los horrores de la guerra, la función del arte es precisamente cuestionar esa razón y si es necesario minarla. No basta con el uso de argumentos o de ideas, que a la larga están sometidas a la misma lógica discursiva que se quiere hacer estallar. La revolución empieza por una transgresión de las formas instituidas. No se puede ser revolucionario o novedoso si el punto de partida son las formas canónicas, y las normas que sostienen el *Statu quo* y las tradiciones. Este es quizás uno de los aspectos más incomprensibles de la novela. Más allá de si este ejercicio de ruptura está bien logrado o no -no es objetivo de este proyecto hacer este tipo de valoraciones- es evidente la intención del autor de transgredir las formas literarias que para aquel entonces empezaban a constituir ese fenómeno hoy conocido como El *Boom* Latinoamericano. Lo interesante es que lo hace sin cálculos editoriales o intelectuales, por eso esta novela es tan excesiva, tan dionisiaca y tan particular.

²⁴⁶ Se usa la palabra “experimento” a falta de un mejor término que abarque la exploración del lenguaje que el autor hace en esta novela.

Otro recurso usado por García Saldaña es el de introducir una o varias referencias y después presentar juegos de palabras que pueden ser leídos al ritmo de la canción referida, como en el siguiente fragmento:

y me voy a mi cuarto y allí pongo en el tocadiscos Mellow Yellow de Donovan y empiezo a cantar estoy loco por juana juana está loca por mí estoy loco por paty Paty está loca por mí estoy loco por ana ana está loca por mí vendrá el amarillo vendrá el amarillo estoy loco por susan susan está loca por mí vendrá el amarillo vendrá el amarillo y voy por una calle de New Orleans solo oyendo Mellow Yellow y voy persiguiendo a muchas nenas, quiero una nena, quiero una nena ¡quiero una nena! y de pronto estoy muy calmado en la playa rodeado de nenas, ¡qué ondón! (107)

Aquí el autor refiere explícitamente una canción, Mellow Yellow, hit en las listas de ventas en 1966, del cantautor escocés Donovan Leitch y juega con las expresiones “estoy loco por” y “está loca por mí” ambas presentes en la canción de Donovan, obviamente en inglés -“I’m mad about” y “she is mad about me”. Ahora, para quien conoce la canción, la repetición de los nombres femeninos -juana juana, Paty Paty, ana ana, susan susan- se pueden superponer al “Mellow Yellow” que hace parte del coro de la canción. Sin embargo en estas primeras líneas, a pesar de usar expresiones de la canción y la repetición de los nombres no hay una semejanza melódica con la canción. Al final, no obstante, la expresión “quiero una nena” que se repite tres veces, puede coincidir rítmicamente con el coro “They call me Mellow Yellow”. Es un juego que el autor propone al lector, una forma de involucrar a este último en la construcción del texto.

De igual manera Parménides usa la canción *Running Bear* (1959), más conocida en la versión de Johnny Preston, intérprete estadounidense, para insultar a Sadito, con quien mantiene una tensa relación, aprovechando que este desconoce el inglés:

El locutor anuncia *Running Bear*. Y empiezo a cantar pupapupapupapupa Pluma negra es un marrano condenado que habita esta ciudad a todas las nenas mensas las ha tratado mal pupapupapupapupa pero Pluma negra está acomplejado porque aquí es gente de color y de una tiende del otro lado lo corrieron por prietón pupapupapupapupa
—¿Estás cantando ésa 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... (García Saldaña, 1975: 32-33)

En este caso la versión del narrador no guarda ninguna semejanza con la letra original; simplemente está usando la canción para “vacilar” a Sadito. La onomatopeya “pupapupapupapupa” que busca imitar el canto indio²⁴⁷ del éxito musical de Preston, sumada a la referencia explícita del nombre de la canción, pone en contexto al narratorio, que de conocer la canción -que había sido un éxito de ventas en Estados Unidos entre 1959 y 1960- puede superponer y cantar las palabras de Epicuro al ritmo de la canción con el “pupapupapupapupa” como referencia rítmica.

²⁴⁷ La letra de la canción original narra, en un tono algo paródico de por sí, la historia con reminiscencias Shakesperianas de una pareja indígena que pertenece a diferentes tribus históricamente enfrentadas. La introducción de la canción y el fondo “musical” durante gran parte de la misma es la imitación del canto indígena como era representado en los “Westerns” y las películas de Tarzán de los años treinta y cuarenta.

Por otro lado, habría que destacar el préstamo de una palabra que el rock hace a la novela de García Saldaña y que convertida en muletilla en algunos apartes ofrece esa sensación rítmica de la que se habla antes. Esta palabra es “nena” derivada de la palabra “babe” en inglés. Una de las palabras más comunes en el rock de los 60s y 70s y que es usada como expresión de afecto entre hombres y mujeres -en inglés tiene la gran ventaja de tener género neutro-, no es una palabra que se use mucho en el español y menos aún en la literatura si no es para denotar a un nene o una nena, es decir a un niño o niña. En los sesentas, no obstante, a través del rock la traducción al español llegó al albur de la capital mexicana. Ahora, hay quienes adjudican el uso de esta muletilla en novelas de la supuesta Onda a la oralidad que caracteriza a este tipo de narraciones juveniles; sin embargo por la forma en la que esta palabra es usada en fragmentos como los siguientes, acá se propone como un recurso que proviene más del mundo musical, que de la calle mexicana:

(...) si ves en romeo su carita es que crees que es la perfección pero es que eso nena implica que algo dentro de ti anda funcionando mal de veras nena es algo que yo sé no me pidas por favor explicaciones no nena por favor no ya no no no puedo decirte qué voy a hacer mañana por ti hoy no te lo puedo decir no siento melancolía dentro de mí en realidad puedo ser chucho el roto o pancho villa
pero nena no soy contador para ofrecerte una casa o una lancha de motor no nena ya no puedo ocultarte mi amor, quiero que esta vez seas mía no por favor no nena no ¿quieres ser mía hoy? no dejes que te prometa cosas no nena no te quiero prometer nada esta vez (64)

(...) nena aprende a ser sincera por favor aprende a amarme con claridad no me ames a medias no me des ese tipo de amor que no lo necesito ámame bien sólo tú puedes darme amor nena estoy solo quiero que estés junto a mí no me dejes solo nena no me dejes solo no me dejes caer no me dejes caer nena sólo tú puedes darme amor nena estoy medio nena sólo tú puedes darme amor nena estoy medio enfermo necesito amor nena ámame por favor te necesito nena necesito estar tranquilo necesito que estés junto a mí sí nena he estado mucho tiempo solo necesito tu simpatía sí nena junto a mí cerca de mí debes sonreírme siquiera nena dame bien tu amor aprende el amor conmigo aprende lo que no te han enseñado a no estar sola sí nena ven a mí dame tu simpatía dame tu amor tu amor nena tu amor (76)

En el primer aparte se encuentra semejanza por ejemplo al uso de este recurso que hace Bob Dylan (1964) en la canción *It Ain't me Babe*. Para mayor claridad se transcriben los versos de la segunda estrofa de la canción:

Go lightly from the ledge, babe
Go lightly on the ground
I'm not the one you want, babe
I will let you down
You say you're lookin' for someone
Who will promise never to part
Someone to close his eyes for you
Someone to close his heart
Someone who will die for you an'
more
But it ain't no me, babe
No, no, no, it ain't me babe
It ain't me you're lookin' for, babe

La anáfora, que desempeña una función rítmica, también presenta un uso del discurso en segunda persona que prescinde de nombres y pronombres específicos, lo cual permite al oyente de música popular sentirse identificado, apropiarse de la canción y, por qué no, dedicarla a

quien quiera. En el texto de Parménides, que prescinde de puntuación y de encabalgamientos, la palabra “nena” sirve al lector para cerrar ideas y realizar pausas, además de darle un tono más informal, alburero y rocanrolero a los discursos literario y romántico. Algo que está en las intenciones del autor, que en otros episodios de la novela ya ha parodiado el registro meloso -y el sonsonete- de los boleros²⁴⁸ y la lírica un poco cursi de algunos fragmentos de poemas de Neruda²⁴⁹.

4.4. Conclusiones preliminares de *Pasto verde*

La lectura de *Pasto verde* confronta al lector con un texto literario que evade las definiciones canónicas y tradicionales. Comúnmente trabajada como novela, por su extensión, escapa a varias de las condiciones que caracterizaban al género en la década del sesenta. Como relato pop y juvenil, ofrece momentos divertidos y escenarios de identificación, sin embargo, la carencia de una historia y su fragmentariedad resultan increíblemente desafiantes para un lector novel. Se puede cuestionar su calidad, pero su valor como texto contestatario y como expresión literaria de la contracultura juvenil de su tiempo es innegable. Como novela roquera se atreve a ir más lejos que cualquiera de las narraciones contemporáneas en el contexto hispanoamericano. Al mismo tiempo es un testimonio profundamente personal y honesto de un autor que creía en la importancia de la coherencia entre la obra y la vida para evadir las trampas del ego, del mercado y de la moral.

La experimentación formal y la libertad con la que García Saldaña expone temas propios de la juventud y la sociedad de su tiempo, convierte a esta novela en un “espacio” único en el que convergen la vida y las inquietudes juveniles, las tradiciones filosóficas y artísticas de occidente, la música y la cultura popular norteamericanas de mediados de siglo y la denuncia de la corrupta y moralista realidad de la sociedad mexicana. Como eje de su reflexión presenta la descripción de unas relaciones enfermizas de pareja entre jóvenes, como evidencia de las perversas dinámicas sociales de un mundo que construye sus ideales alrededor de los conceptos de plusvalía, seguridad y confort.

²⁴⁸ En una escena en la que se encuentra con un supuesto tío en una taberna, Epicuro termina componiendo los siguientes versos para burlarse de la monotonía y de la calidad literaria de ciertos boleros que inundaron el mercado latinoamericano en la década de los cincuenta: “mujer divina que hueles a fragancia de flor de calabaza y taquitos de panza mujer arrobo yo sin ti no soy nada y te entrego mi vida anonadada mujer fatal y adorada y a tu cuerpo vivo esclavizado por tarado y yo mujer adorada te entregué mi alma amada y me la dejaste absolutamente defecada oh mujer idolatrada tu cuerpo en flor me tiene desharrapado y lloro cual niño que extravió su cantimplora mujer secretosa mustia enigmática idoolatrada la gente tierrosana que el Teatro Terroso abarrota me aplaude delirante, no cabe duda que de la canción romántica soy el amo.” (García Saldaña, 1975: 26-27)

²⁴⁹ En el mismo episodio que parodia los boleros, el narrador dice que en la sinfonola sonaba “un vals de moda” que consta en realidad de algunos de los versos del *Poema 20*, de *20 Poemas de amor y una canción desesperada* de Pablo Neruda, con un verso modificado (aquí subrayado):

“(…)y en la voz de la sinfonola un trío canta un vals de moda
En las noches como ésta la tuve entre 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(…)”
Y luego algunas líneas más adelante
“De otro. Será de otro. Como antes de mis pesos.
Su voz, su cuerpo claro. Sus ojos infinitos.
Ya no la quiero, es cierto, pero tal vez la quiero.
Es tan corto el amor, y es tan largo el olvido.”(26)

Para llevar a cabo esta propuesta el autor rompe con la linealidad del relato moderno y construye de forma fragmentaria una serie de episodios -unos imaginarios, otros anecdóticos- que ofrecen una serie de imágenes caleidoscópicas de la convulsa segunda mitad de la década del sesenta; en la que los personajes comparten el protagonismo con las referencias de la música popular y en particular del rock. Lo realmente novedoso en este texto es la asunción del lenguaje del rock y de algunos elementos de la música popular, como lenguaje y recursos propios con potencial literario. Toma algunos medios literarios -como la parodia, la cita, la intertextualidad- y los actualiza a una realidad que hoy nos resulta de lo más normal, pero que en aquel entonces era considerada estéril por el establishment literario. Parménides trasciende una literatura cerrada en sí misma -es decir que solo mira a la literatura y otras artes canónicas- y abre su narración a todas aquellas expresiones con las que un chico mexicano de clase media tenía contacto en aquel entonces.

De las cuatro novelas trabajadas hasta ahora, *Pasto verde* es la única en la que la movida ondera es realmente protagonista de la novela, en la que el narrador realmente hace parte del fenómeno contracultural que caracteriza la década. En las otras novelas la actitud contestataria de los protagonistas termina siempre desvirtuada por sus contradicciones a la hora de actuar, por su incapacidad para renunciar a su condición de clase y ser consecuentes con las críticas que realizan a la generación de sus padres. En su novela, Parménides Saldaña propone un narrador-protagonista que se desclasa, y que termina condenado por una sociedad que no entiende como alguien puede renunciar a sus privilegios, cuando lo que todos desean y deben desear es el ascenso social. Mientras en *La tumba* y *De perfil* son los chicos lo que terminan siendo juzgados, y a través de ellos toda la clase social a la que pertenecen; en *Pasto verde* es la sociedad entera la que se sienta en el banquillo de los acusados y todos terminan siendo condenados. La pena es la soledad, la imposibilidad de conectarse con otros seres humanos.

Referencias literarias y roqueras, cinematográficas y filosóficas, tienen como objetivo desnudar esta realidad. En los relatos de Agustín, se busca difuminar las fronteras entre las categorías culturales tradicionales, pero en el relato las referencias siguen apareciendo como textos o enunciados provenientes de universos diferentes. En *Pasto verde*, las fronteras no existen, Elvis y Engels, Brando y Quevedo comparten escena; pertenecen a una misma constelación. García Saldaña sabe que la historia del rock y del cine no sería la misma sin los clásicos literarios, sin la filosofía; como no existirían *El Quijote* o *Las iluminaciones* sin las expresiones populares de su tiempo.

Para evitar el confort, esa tranquilidad tan moderna y burguesa, García Saldaña rompe con el sentido lógico de la narración, juega con la ortografía, la gramática y el idioma, interrumpe frecuentemente su texto, y repite una y otra vez desde diferentes perspectivas episodios en los que su protagonista y la gente que lo rodea se enfrentan al conflicto y la soledad; e intercala episodios breves y fugaces en los que sus sueños de ser una estrella popular toman forma en su cabeza, al final, el único espacio donde alguien podría encontrar la realización personal.

Tanto en las obras de Agustín, como en la de Sainz, hay una clara intención de darle una forma literaria a asuntos propios de la vida juvenil. En la novela de García Saldaña se puede afirmar que hay una intención de hacer actual y juvenil la literatura. Con este fin hace suyo el lenguaje por excelencia de la década, el rock y a través de sus referencias expone los temas principales de su novela, caracteriza personajes y propone conclusiones y alternativas al orden imperante.

Con el paso del tiempo, Parménides descubriría muchas de las trampas que limitaban la experiencia contracultural del rock, pero *Pasto verde*, al igual que Mayo del 68 y Tlatelolco,

es el producto de un tiempo, en el que la revolución y el cambio se creyeron posibles. *Pasto verde* es sin lugar a dudas la verdadera novela-rock mexicana, es un texto tan roquero que pone en crisis su cualidad literaria. Esta es una de las razones por la que la crítica se ha mostrado reacia a explorarla más y valorar su experimentación formal y lingüística. Además de las referencias explícitas, hay una apropiación del lenguaje del rock y una búsqueda de imprimirle un ritmo narrativo intenso, en ocasiones musical.

5. *¡Que viva la música!*²⁵⁰

How does it feel
How does it feel
To be on your own
With no direction home
Like a complete unknown
Like a rolling stone?
Bob Dylan
Like a Rolling Stone

¡Que viva la Música! narra la historia de María del Carmen Huertas²⁵¹, una chica de 15 a 16 años que pertenece a la clase alta de la ciudad de Cali. Tras terminar el colegio ella toma una serie de decisiones que la llevan a abandonar su hogar y al desclasamiento. En la novela -que transcurre entre los primeros años de la década del setenta- la protagonista narra en primera persona, dirigiéndose en ocasiones a un lector hipotético, el camino que la llevó de la casa de sus padres en un prestigioso barrio caleño, a la habitación en el oriente de la ciudad donde se prostituye voluntariamente²⁵². En este tránsito por la ciudad la protagonista considera fundamental su experiencia con la música, las drogas, las personas y los ambientes asociados a los géneros musicales que marcan su vida: el rock y la salsa. De hecho para María del Carmen es la música, como lenguaje, como espacio y tiempo de encuentro de su generación, el elemento fundamental en la constitución de una nueva identidad que le permite distanciarse de los valores y las conductas que la sociedad caleña había predeterminado para ella.

En esta novela la música está en todas partes. Desde el título que emula uno de los álbumes más reconocidos de la salsa²⁵³, hasta la discografía con la que reemplaza la bibliografía al final

²⁵⁰ Parte del análisis y las conclusiones de este capítulo provienen del texto “*Relaciones intertextuales entre música y literatura en la novela ¡Que viva la música! de Andrés Caicedo*” de Mauricio Echeverry. Este texto, con el que el autor optó al título de la Maestría de literatura española y latinoamericana de la Universidad de Buenos Aires, Argentina, es de hecho, uno de los puntos de partida de la presente investigación.

²⁵¹ Hay que destacar la elección de una mujer como protagonista y narradora. En este sentido son múltiples las lecturas que se pueden hacer. Por ejemplo, se puede leer como una actualización, una parodia y/o una redención de *La María*, una de las novelas del canon colombiano de finales del siglo XIX escrita por Jorge Isaacs escritor del Valle del Cauca -provincia donde se encuentra Cali- y cuya historia se desarrolla en las haciendas azucareras de esta provincia. Así mismo hay una conciencia en Caicedo del machismo y los sesgos culturales frente a la mujer. Darle voz a una mujer, a una prostituta, a una chica que decide traicionar todos los valores de la clase dominante en función de su búsqueda del goce y el placer propios, es una acción provocadora y contracultural en sí misma.

²⁵² Esto es importante, en la medida que ella no se considera víctima de las circunstancias, sino que por el contrario se quiere hacer cargo de las decisiones que la llevaron hasta allí.

²⁵³ *Que viva la música* es el nombre de una canción y un disco publicado en 1972, compuesto por el percusionista neoyorquino de origen puertorriqueño Ray Barreto, referente de la salsa y del jazz latino.

del libro²⁵⁴, este relato presenta al universo musical como intertexto privilegiado y como tradición inmediata de los personajes, del autor y del lector²⁵⁵. La premisa detrás del libro pareciera ser la misma de autores como José Agustín y Parménides García Saldaña: una historia literaria²⁵⁶ de jóvenes y para jóvenes que han crecido rodeados de una serie de estímulos provenientes de la cultura popular.

La gran novedad de *¡Que viva la Música!* respecto al uso de la música, es la inclusión de dos géneros contemporáneos y populares y el uso de sus enunciados para evidenciar tensiones sociales y culturales presentes en la ciudad de Cali de la década del setenta.

En *¡Que viva la Música!* se han identificado alrededor de setenta referencias explícitas a la música. Entre estas alusiones, principalmente títulos de canciones o nombres de intérpretes del rock, recorren la primera mitad de la novela con veinte referencias entre las que destaca el protagonismo de las asociadas a The Rolling Stones que aparecen en al menos doce ocasiones. Hacia la mitad de la historia la protagonista conoce la salsa y su vida cambia; este género es rápidamente apropiado por la narradora e incluido en su discurso. Así con la salsa multiplica las referencias y entre “fragmentos de letras de canciones, títulos y alusiones a cantantes y músicos” de la salsa se han encontrado más de cuarenta referencias concretas; veintiocho de ellas guardan relación con Richie Ray y Bobby Cruz una de las duplas salseras más exitosas del género. Además de estas, hay otras referencias a canciones que son denominadas por Caicedo como “Caballerías sin importancia”; es decir interpretaciones de géneros que el autor considera irrelevantes. (Echeverry, 2013: 67)

5.1. Rock y salsa por Cali andan

¡Que viva la Música! tiene una estructura narrativa lineal sencilla, en la que la narradora-protagonista, cuenta desde un presente lo que pasó en su vida desde que abandonó la casa de sus padres y se internó en el mundo de la música²⁵⁷. El viaje que presenta María del Carmen, lleva al lector a un recorrido por la ciudad de Cali. A grandes rasgos tiene dos escenarios, que desde la diferencia presenta un juego especular y que están determinados en gran medida por la música y la realidad social de la ciudad. El primero es el Norte de la ciudad, donde la historia empieza con la narradora en casa de sus padres; continua con su experiencia en el mundo del rock, en la calle, las fiestas roqueras del norte donde comparte con los “niños bien de Cali” y

²⁵⁴ Al final del libro -en un juego cervantino- aparece una discografía firmada por Rosario Wurlitzer, un personaje ficticio que se dio a la tarea de identificar las canciones y los intérpretes mencionados por “la autora” de *¡Que viva la Música!*. El apellido es otro juego más de Caicedo que remite a la marca de *rockolas* o *Jukebox* más conocida a nivel mundial a mediados del Siglo XX. (Echeverry, 2013: 68)

²⁵⁵ En la introducción de la discografía antes mencionada -un guiño y una invitación al lector para sumergirse en la música que está presente en la novela- se deja claro que se considera la lectura de un “lector aguzado”(Caicedo, 2008: 202). La palabra “aguzado” funciona en este contexto como “atento” o “enterado”, es decir, que está al día de lo que ocurre.

²⁵⁶ Esto es importante, porque hay la idea general de que el uso del habla coloquial en este tipo de textos, presenta un uso naturalista de la lengua que limita la cualidad literaria de los textos. La realidad es que hay toda una construcción literaria alrededor de las expresiones y la oralidad juveniles, sin mencionar los recursos literarios que son necesarios para la elaboración de un relato.

²⁵⁷ Esta estructura ha sido asociada al recurso cinematográfico del flashback, a pesar de que antes que en el cine fue un recurso corriente en la literatura.

en el apartamento de Leopoldo Brooks, un chico llegado de Estados Unidos, hijo de gente adinerada, que vive solo en un gran apartamento en esta zona de la ciudad; hacia la mitad de la novela, la protagonista conoce la salsa, cruza una calle en dirección al sur y abandona toda su vida anterior. El nuevo escenario está constituido por el apartamento de los voleibolistas donde es reeducada de nuevo durante siete días, esta vez en el mundo de la salsa y sus precursores musicales; la casa de Rubén Paces y las fiestas salseras organizadas por este para jovencitos de la clase media. Finalmente, la narradora abandona a Rubén para explorar “extremo sur” de la ciudad (Caicedo, 2008: 159) con Bárbaro, un chico con rasgos indígenas, que es un ladrón y vive en los extramuros de la ciudad, donde la protagonista incluso explora la ilegalidad y la criminalidad, para luego regresar solitaria a las calles del Este donde alquila, con dinero de sus padres, una habitación en un sector de bares y griles²⁵⁸ en los que pasa las noches escuchando música, bailando y prostituyéndose.

Este viaje por la ciudad y sus mundos presenta al lector la oportunidad de acceder a una experiencia crítica de la mano de la narradora. El carácter urbano y la perspectiva adolescente de la obra caicediana presentan un testimonio muy original de la realidad de las ciudades latinoamericanas en su proceso de urbanización e industrialización tardío:

Quando se le compara con las obras canónicas del Boom y del realismo mágico, ha de destacarse en la literatura caicediana su empleo de personajes adolescentes, en la interacción que tienen con la novedosa experiencia de una ciudad que se acomoda a los empujes de una modernización económica transnacional y globalizadora. Como puede constatarse a través de los textos de Caicedo, uno de los efectos de dicha modernización es la constitución de una nueva franja de consumidores entre el público juvenil, y los medios masivos como el cine, el disco y la radio, se convierten en un vehículo principal para lograr ese propósito. En sus textos, Caicedo logra registrar el desenvolvimiento de la angustia y la identidad de los jóvenes y adolescentes, en esa nueva ciudad latinoamericana, los conflictos que se producen al nivel de clases sociales y su acceso a las diferentes vetas de ese consumo, así como del resquebrajamiento, tanto de las ideologías en las que se ha fundamentado la idea de lo nacional, como de las utopías con que se ha intentado desafiar los avances del consumo y el imperialismo transnacional. (Gómez, 2013: 87)

Cada uno de los escenarios que transita la narradora y protagonista está constituido por una atmósfera que supone una performatividad por parte de los personajes que la habitan y que guarda una relación estrecha con la música que se escucha allí. Un recorrido por estos escenarios, su música y sus performatividades facilita en el marco de esta investigación desentrañar las formas en las que el rock aparece y las funciones que desempeña en la novela.

²⁵⁸ Gril es el nombre que reciben ciertas tabernas en algunas regiones de Colombia.

5.2. La casa paterna

Este primer espacio sirve como introducción para la novela. En unas pocas páginas María del Carmen recuerda su vida de “niña bien” en casa de sus padres, en el norte de la ciudad²⁵⁹. A través de la narración de su última mañana allí, ofrece algunas imágenes de su vida anterior, de las que se concluye que la narradora era una niña mimada y malcriada que creció en el seno de una familia con dinero, que era una estudiante aplicada e inteligente, y que pretendía estudiar arquitectura en la universidad pública (Caicedo, 2008: 25).

En este espacio la música empieza a delinearse como protagonista de la historia. Luego de hablar de los “huecos en la cultura” que suponía no saber lo suficiente de cine o música (21) María del Carmen afirma:

Todos, menos yo, sabían de Música. Porque yo andaba preocupadita en miles de otras cosas. Era una niña bien. No, qué niña bien, si siempre fue rebuzno y saboteo y salirle con peloteras a mi mamá. Pero leía mis libros, y recuerdo nítidamente las tres reuniones que hicimos para leer *El capital* (...) (22)

Y he aquí que se empieza a plantear una oposición entre el mundo letrado y el mundo musical, que se evidencia también unas líneas después cuando dice:

Yo lo que quiero es empezar a contar desde el primer día que falté a las reuniones (en las que estudiaba a Marx), que haciendo cuentas lo veo también como mi entrada al mundo de la música, de los escuchas y el bailoteo. (22)

El quiebre para la protagonista no surge del corte con la autoridad parental. Ella no percibe a los adultos, ni siquiera a sus padres, como autoridad²⁶⁰. En su relato el cambio se hace posible por el abandono de las reuniones donde se estudiaba *El capital* con otros tres chicos de su edad; por la ruptura con el orden racional moderno, incluso en su faceta contestataria y revolucionaria. Más adelante se refuerza esta idea en diversos episodios en los que se cuestiona el orden racional y el mundo intelectual por su aridez en contraste con la vitalidad que ofrece la música.

En este primer estadio no hay más referencias musicales que un par de frases de María del Carmen que pueden relacionarse con la salsa que marca su “presente” y las referencias a Jeannette Mac Donald, Nelson Eddy y su canción *Amor indio* (*Indian love call*) de la película *Rose Marie* de 1936 (32). Esta es la música que escuchaba su madre y que cantaba en falsete

²⁵⁹ Este no es un dato menor, ni un juego del autor, en Colombia, donde las ciudades están oficialmente estratificadas, el lugar donde se vive determina la clase social, los impuestos que se pagan, los lugares en los que se estudia y las oportunidades que se tienen. En la década del setenta en ciudades como Bogotá o Cali, el norte se identificaba como zona residencial de la gente adinerada y el sur como barrios populares o zona industrial.

²⁶⁰ En relación a las novelas vistas antes, los adultos en *¡Que viva la Música!* prácticamente no aparecen. Se habla de ellos, de su falta de autoridad, de su mal ejemplo, de su desdén por sus propios hijos, pero no son personajes activos. La vida es algo que sucede, que pertenece a los jóvenes.

cuando se sentaban a la mesa a comer: música romántica de musical de Hollywood. Esta alusión da una idea de la forma en la que Caicedo juega con las referencias. En primer lugar estos dos intérpretes llegan a ser populares en todo el mundo por sus roles en películas musicales de la década del treinta. Mac Donald y Eddy son conocidos también por acercar la ópera al espectador promedio al desarrollar para estas películas un nuevo estilo que surge del cruce de recursos provenientes del jazz y la música clásica con el estilo teatral y la técnica vocal operística. Esto plantea una de las formas que toma en la novela el cruce de expresiones artísticas provenientes de diferentes registros culturales²⁶¹. Caicedo empieza la construcción de una tradición para su novela con referencias “mestizas”, donde el cine y diferentes géneros musicales se cruzan para dar lugar a un nuevo producto -u obra- con valor artístico, que al tiempo que transforma las tradiciones a las que pertenece, es consumida de forma masiva.

Gracias a que María del Carmen faltó al grupo de estudio de *El capital*, Ricardito, uno de sus mejores amigos, la encontró en su habitación aquella primera mañana. Hacia el mediodía parte con él a las calles, sin rumbo fijo, con un radio transistor que les permite escuchar música mientras caminan. Todo empieza con sexo, drogas y rock & roll...y literatura. Ricardito encuentra a María del Carmen justo después de salir de la ducha, ella para alegrarlo decide desnudarse y vestirse mientras él mira a sus espaldas. En esta escena la protagonista anticipa un rasgo de su personalidad muy importante en la novela. Ella no se siente acosada por los hombres, a ella le gusta seducir, le gusta propiciar las situaciones y asumir el control de ellas; una actitud que resultaba escandalosa en la moralista sociedad colombiana. Como si fuera poco, esta escena continua con Ricardito ofreciendo a María cocaína que su madre le había regalado:

Entonces sacó su agenda, de la agenda el sobrecito blanco, de mi mesita de noche un libro: *Los de abajo*, y encima desparramó el polvito y se puso a observarlo, olvidándome. Cocaína era la cosa que traía. Me estremecí, como maluca y con ansia, pero, “No”, pensé, “es la excitación que trae todo cambio”. Yo había soñado con ella, con un polvito blanco (eróticas, aunque referidas a una raquílica acción de fuerzas, me sonaban estas palabras) en un fondo azul, y luego con el polo sur, y por allí navegando una barca de muertos. Luego vendría a saber que soñaba era una carátula de un disco de John Lennon, con un polvo de verdad en el extremo inferior izquierdo (...) (35)

El disco al que se refiere es *Live Peace in Toronto 1969* de Plastic Ono Band, una banda de rock y proyecto artístico de vanguardia fundado por John Lennon y Yoko Ono que contaba con músicos reconocidos como invitados. Su creación es señalada con frecuencia como una de las razones de la separación de The Beatles. Este disco es de hecho el primero publicado por un Beatle desde la disolución de la famosa banda británica y es a su vez considerado como un hito que señala el fin de una época -el flower power de los sesentas- y el inicio de otra -la resaca después de la fiesta de las contraculturas-²⁶².

²⁶¹ En el epígrafe Caicedo ya había adelantado este tipo de juegos al usar una frase de la canción de Salsa, *Cabo E* y un fragmento del relato *Cruzando el canal de Panamá* del escritor inglés Malcolm Lowry. Como sucede en la novela de García Saldaña se desarrolla un cruce de referencias que busca transitar con libertad entre las manifestaciones de la alta cultura y la cultura popular.

²⁶² En la interpretación de Parménides García (1971), el 69 es un punto de quiebre que tras la fiesta de Woodstock y el desastre de Almont -un concierto gratuito de los Stones en el que un fanático de la banda fue asesinado por un Hell’s Angel contratado por la banda para cuidar el evento- determina el fracaso del fenómeno contracultural de los sesenta y el inicio de un periodo de decepción e incertidumbre.

A su vez la referencia a *Los de abajo* (1915), texto de Mariano Azuela, considerada como la primer novela de la revolución, al usarla como superficie en la que se consume la cocaína, funciona como intertexto. En esta novela un médico que se suma a la revolución popular de 1910 relata la vida de un grupo de campesinos que de pronto se ven involucrados en los levantamientos armados:

La historia de *Los de abajo* que alude directamente a la revolución, al tiempo que remite a los días de militancia y de estudio del marxismo de la narradora, anticipa su historia y la de su generación. El breve relato de Azuela describe un grupo de campesinos, que presa de las circunstancias y su tiempo, termina haciendo parte de una revolución. Lo curioso de este texto, es que a pesar de ser considerada la novela inaugural de la literatura de la revolución en México, no exalta la revolución, sino que la expone en sus diferentes dimensiones, incluso revelando el caos, la injusticia y la violencia al interior de las filas insurrectas. Asimismo, relata cómo una vez que los campesinos han empezado a hacer parte de la máquina de la revolución dejan de ser dueños de su destino, para ser como una piedra, que al echarse a rodar en un desfiladero, ya no para. (Echeverry, 2013: 70)

En este sentido *Los de abajo*, funciona como modelo “ético” para *¡Que viva la música!*. A diferencia de lo propuesto en un grueso de la producción sobre Caicedo, acá se defiende la idea de que no hay una postura política definida, ni una denuncia en la forma realista canónica. Al igual que en el relato de Azuela, los campesinos, como población vulnerable, terminan haciendo parte de una guerra que ellos no iniciaron, siendo protagonistas de una revolución que no pidieron y cometiendo crímenes que no planearon; en su novela Caicedo expone las flaquezas, los vicios y la descomposición de una sociedad a través de las experiencias de los “más débiles” y vulnerables, los niños y adolescentes. Ellos no son los artífices del mundo en el que viven, pero son juzgados por los adultos por llevar al extremo, y sin vergüenza, las prácticas en las que fueron educados. Lo que escandaliza a algunos lectores no es lo que estos chicos hacen -en su mayoría son vicios y acciones instalados ya en la cultura-, sino su amoralidad y su anarquía.

Asimismo, las novelas de Azuela y Caicedo coinciden en que tras un inicio que puede considerarse tradicional en el estilo narrativo, desembocan hacia la segunda mitad en relatos más caóticos, desprolijos e impredecibles²⁶³.

(...) Los de abajo desarrolla en la primera mitad del texto un relato organizado y coherente, lo que cambia tras la consumación de la revolución, cuando el texto empieza a configurarse más fragmentario y se presenta velado por cierto aire de delirio y ebriedad. La estructura de *¡Que viva la Música!*, salvando las obvias diferencias, guarda cierta semejanza con esta descripción. Hacia la mitad del libro, a partir del paso de María del Carmen de la fiesta de la clase alta a la fiesta de la clase baja, del paso del rock y su pasividad a la salsa y su vitalidad, el texto asume otro ritmo, más vertiginoso, incluso con pasajes caracterizados por el delirio y la ebriedad de los diferentes protagonistas. (71)

²⁶³ Podría añadirse que el disco de Ono y Lennon tras unas primeras canciones que hacen parte del repertorio más clásico y rocanrolero del músico británico en el Lado A, pasa a tener un carácter experimental y vanguardista en el Lado B con las composiciones firmadas junto a la artista nipona.

Álbum de rock, novela de la revolución y cocaína convergen en la escena como prólogo a un periodo de cambio, rupturas y excesos. Música y literatura construyen una tradición para la novela y los personajes. En este caso, la tradición letrada que se empieza a prefigurar, tiene una función muy diferente a la de otros textos analizados previamente. Como superación de esa contradicción que supone, por ejemplo en *La tumba* o *De perfil*, esa idea del niño burgués que se cree contestatario solo por realizar lecturas de Marx y *El capital*, en *¡Que viva la Música!* las alusiones a *Los de Abajo* y a la tradición intelectual de izquierda, hacen parte del mundo que la protagonista abandona al conocer a la música. María del Carmen se arriesga a tomar la decisión que evitan los protagonistas de *La tumba* y *De perfil*, abandona la cultura letrada, su clase social y su familia, y tomando distancia de la melancólica postura del Epicuro de *Pasto verde*, abraza un actitud vital y afirmativa incluso en la decadencia.

En cuanto a las drogas, que en las obras de Agustín y Sainz casi no aparecen y que en García adquieren un estatus sagrado, en los textos de Caicedo desempeñan un rol ambiguo. Al mejor estilo de Baudelaire en *Los Paraísos Artificiales*, Caicedo, al tiempo que expone el valor de las drogas como experiencia para ampliar o modificar la percepción, presenta con cada droga -y no son pocas- una relación de los efectos adversos de estas²⁶⁴. Como no hay una exaltación del consumo de sustancias nacida de la idealización, tampoco hay prejuicios de orden moral o cultural. Las drogas son un elemento más en la serie de experiencias -físicas, fenomenológicas- de la narradora, y como experiencia tiene aspectos positivos y negativos.

5.3. La calle, la fiesta y el rock

El “nortecito” se convierte en el escenario que habita la narradora tras abandonar su casa. Este está compuesto por las calles de su barrio, la casa del Flaco Flores, donde se realiza una fiesta la primera noche de su “aventura” y el apartamento de Leopoldo, su primer novio en la historia, con el que se va a vivir tras terminar la antedicha fiesta. En estos espacios la música que predomina es el rock en inglés. De hecho, entre los compañeros de María del Carmen se menosprecia cualquier expresión musical local, al punto que se llega a amenazar a quien sintonice en la radio una canción en español: “o ponés algo en inglés o te sacudo” dice uno de ellos cuando Ricardito, provocador, sintoniza en la radio *Llegó borracho el borracho* una ranchera de José Alfredo Jiménez (Caicedo, 2008: 43-44). Esto no corresponde necesariamente a una actitud de las clases altas²⁶⁵, sino a un prejuicio de los seguidores más puristas del rock que persiste incluso en la actualidad.

Desde el primer día fuera de su casa, la música se convierte en protagonista. En las calles, en la casa de Mariángela -amiga y referente de la narradora- y en la fiesta del Flaco Flores se encuentran referencias a Grand Funk, The Animals, Santana, The Beatles, Cream y The Rolling

²⁶⁴ Sobre los efectos de la marihuana ver página 30; sobre los efectos de la cocaína ver páginas 34-37; sobre los efectos del ácido (LSD) ver página 64; sobre los efectos nocivos de drogas médicas como ritalina, mandrax, mequelon, apacil, nembutal, valium y diazepam, ver página 98; sobre los efectos de los hongos ver páginas 173-180.

²⁶⁵ De hecho en la novela se presentan nombres de bandas colombianas que hacen música tropical en español para las fiestas de la clase alta caleña.

Stones. Sólo tres canciones de rock son nombradas por sus títulos: *The house of the rising sun* (1964) de The Animals, *White Room* (1968) de Cream y *Moonlight mile* (1971) de The Rolling Stones, y sólo esta última presenta una transcripción y traducción de la letra. Semejante a lo que ocurre con las primeras novelas de Agustín el rock empieza a adquirir protagonismo sin transformar necesariamente el relato en una novela musical. El hecho de que en ocasiones se mencione el nombre de una banda en lugar del título de una canción, impide al lector imaginarse o “proyectar” un ritmo o establecer vínculos con una letra. Los nombres de las agrupaciones ayudan a caracterizar a este grupo de jóvenes en relación a sus gustos y funcionan como contexto cultural para la novela. Por ejemplo, la narradora se refiere más adelante a su generación como

(1) a que empezó con el cuarto *longplay* de The Beatles, no la de los nadaístas, ni la de los muchachos burgueses atrofiados en el ripio del nadaísmo. Hablo de la que se definió en las rumbas y en el mar, en cada orgía de Semana Santa en la Bocana. No fuimos innovadores: ninguno se acredita la gracia de haber llevado la primera camisa de flores o el primero de los pelos largos. Todo estaba innovado cuando aparecimos. No fue difícil, entonces, averiguar que nuestra misión era no retroceder por el camino hollado, jamás evitar un reto, que nuestra actividad, como la de las hormigas, llegara a minar cada uno de los cimientos de esta sociedad, hasta los cimientos que recién excavan los que hablan de construir una nueva sociedad sobre las ruinas que nosotros dejamos. (69)

Para definir a su generación no usa un referente temporal. Usa un producto cultural, el cuarto disco de larga duración de The Beatles²⁶⁶. Algunos estudios de carácter sociológico proponen este tipo de construcciones identitarias a través del consumo como una estrategia para preservar la identidad y ciertas fronteras sociales -que en este caso delimitan y diferencian a la generación a la cual se afilia la narradora- bajo anónimas y en ocasiones multitudinarias condiciones de existencia. (DeNora, 2000: 51-52)

Por otro lado aparece de nuevo la oposición entre la tradición letrada contestataria, encarnada en este caso por el Nadaísmo²⁶⁷ y la nueva tradición popular representada por el rock, que la narradora percibe más revolucionaria en la medida que no tiene otra causa que agotar la vida en los excesos. Además, esta alusión funciona como una referencia para los conocedores del género, un guiño para el narratario que prevé el autor. Al no especificar cuál es ese álbum, está interpelando a un lector cuyo conocimiento complementa el texto con la información omitida. Este lector “aguzado” sabrá que es un álbum de 1964, ubicando esa referencia generacional en el tiempo, y entenderá que con esto quiere decir, como explica someramente la narradora, que ellos eran aún unos niños durante el gran boom contracultural y “llegaron a la fiesta” cuando solo quedaban los rezagos de esta.

En cuanto a las bandas mencionadas en este aparte, habría que destacar que son consideradas hasta hoy como algunas de las agrupaciones más icónicas del género, reconocidas por su experimentación formal y temática y por forzar los límites del rock más allá de sus bases folk y bluseras. The Animals, The Beatles y The Rolling Stones, atravesaron la década del sesenta

²⁶⁶ Este disco es *Beatles for sale* publicado en diciembre de 1964 en el Reino Unido.

²⁶⁷ El Nadaísmo fue un movimiento literario fundado por el escritor antioqueño Gonzalo Arango y respaldado por Fernando González -eminente y respetado pensador colombiano- que durante la década del sesenta protagonizó escándalos públicos y mediáticos por enfrentarse a la doble moral y el conservadurismo de las elites sociales y culturales colombianas, a través de artículos, libros, poemas y performances (uno de los más recordados es el de robar las hostias consagradas de la liturgia en pleno oficio religioso y tirarlas al piso para luego pisarlas).

con una prolífica producción que abarca desde el rock & roll de los cincuentas hasta el rock psicodélico y la música protesta; y Santana, Grand Funk y Cream representan la vertiente más virtuosa del género, musicalmente hablando. Entre los miembros de estas bandas se encuentran algunos de los músicos que, a través de la experimentación y del desarrollo de técnicas más complejas -algunas provenientes del jazz-, lograron darle a la guitarra eléctrica, al bajo eléctrico y la batería, un nuevo estatus en el exigente mundo de los estudios musicales. Su aparición en la novela sirve en la elaboración de una tradición estética propia.

Ahora bien, las tres canciones mencionadas por sus títulos establecen diferentes vínculos con la novela, principalmente a través de sus letras. La primera canción en ser nombrada es *La casa del sol naciente* (Caicedo, 2008: 44). María del Carmen la presenta por su nombre en español ya que reconoce la canción por su versión de Los Speaker, una de las primeras bandas colombianas de rock²⁶⁸. Pero la versión que ellos escuchan en el transistor mientras caminan las calles es interpretada por Erik Burdon, vocalista de The Animals. *The house of the rising sun* (1964)²⁶⁹ es quizás el tema más reconocido de la banda inglesa y es un “cover” de una canción que hace parte de la tradición folclórica de Nueva Orleans y el sur de Estados Unidos desde principios del siglo XX, sin poder identificar su origen exacto²⁷⁰ -de ahí que María del Carmen se refiera a ella como “la bella (pero vieja) *casa del sol naciente*”-. En la letra de The Animals el sujeto de la canción es un hombre adicto al juego que ha encontrado la ruina apostando en Nueva Orleans; pero en una de sus versiones más antiguas, la de Woody Guthrie de 1941, el sujeto poético es una mujer que se prostituye en La casa del sol naciente, eufemismo con el que se denominaba a los burdeles de Nueva Orleans a finales del Siglo XIX. En esta letra, la mujer cuenta, con arrepentimiento, su caída en desgracia al dejarse seducir por un apostador y abandonar a su madre por seguirlo a él. Acá se sostiene que esta historia funciona como referente para la narradora y para la novela. Que destaque la “vejez” de la canción, permite pensar en el conocimiento -por parte del autor y su narradora - de la historia detrás de la canción que interpretan The Animals. Asimismo, que la primera canción del rock en ser nombrada por su título remita a la historia de una prostituta que cuenta su historia hace posible pensar en una relación, un diálogo estrecho, entre ambos textos.

²⁶⁸ Como ocurrió en gran parte de Latinoamérica las primeras bandas de rock colombianas se dieron a conocer con versiones en español de canciones que ya habían alcanzado el éxito en el mercado estadounidense. Los Speaker son, con The Flippers y Los Yetis, una de las primeras bandas de rock colombiana, surgidas alrededor de 1964. Uno de sus primeros éxitos fue precisamente la versión en español de *The house of the rising sun* con una pobre traducción de la versión de The Animals (la canción original hace parte de la tradición folk norteamericana de principios del siglo XX). (Celnik, 2018)

²⁶⁹ There is a house in New Orleans, / they call the Rising Sun/and it's been the ruin of many a poor boy./and God I know I'm one.

My mother was a tailor,/She sewed my new blue jeans,/My father was a gambling' man/Down in New Orleans. Now the only thing a gambler needs/is a suitcase and trunk/and the only time he's satisfied/is when he's on a drunk. Oh mother tell your children/not to do what I have done./spend your lives in sin and misery/in the House of the Rising Sun.

Well, I got one foot on the platform/the other foot on the train,/I'm goin' back to New Orleans/to wear that ball and chain.

Well, there is a house in New Orleans,/they call the Rising Sun,/and it's been the ruin of many a poor boy/and God I know I'm one. (The Animals, 1964)

²⁷⁰ Para ampliar información sobre esta canción recomendamos la página de internet de la BBC: http://www.bbc.co.uk/northernireland/music/story_behind/houseofrisingsun.shtml.

La segunda canción del género en ser mencionada es *White Room* (1968)²⁷¹ de Cream, una buena muestra del rock potente, virtuoso y psicodélico de esta banda inglesa. La canción suena en el estéreo de la casa del Flaco Flores mientras Leopoldo acompaña con su guitarra la interpretación de Eric Clapton²⁷². La narradora, obnubilada por la presencia de Leopoldo y su despliegue musical, se sienta frente a él para escuchar emocionada, a pesar de que no entiende la letra de la canción. En la siguiente escena, apenas termina la música, se da el primer consumo de ácido (LSD) de la narradora. Si se considera el año de publicación de la canción o el carácter sicodélico de la misma, funciona como preámbulo para el consumo de ácido, la droga característica del *flower power*. Por cierto que en algunas interpretaciones se defiende la idea que la habitación blanca -the *white room*- hace referencia a la habitación de un psiquiátrico. Esto se puede relacionar con el destino del Flaco Flores tras el parricidio y de varios de los amigos de la protagonista que son internados en clínicas psiquiátricas.

En lo que a la letra de la canción respecta, se puede decir que está constituida por una serie de imágenes simbolistas y en apariencia inconexas. De toda esa construcción lírica, aquí se quiere rescatar algunos versos por la relación que instauran con la historia y los personajes. Para empezar la letra establece un tono melancólico, que en realidad no se corresponde con la actitud de María del Carmen, lo cual, como se verá más adelante tiene una buena explicación. Pero justo en la escena que esta canción es nombrada resuenan los versos de la tercera estrofa:

At the party she was kindness in the hard crowd.
Consolation for the old wound now forgotten.
Yellow tigers crouched in jungles in her dark eyes.
She's just dressing, goodbye windows, tired starlings.
I'll sleep in this place with the lonely crowd (...) (Cream, 1968)

La amabilidad -“kindness”- de esa “ella” a la que alude la letra, encuentra un eco con la forma en la que la narradora culmina la escena:

Al terminar la canción (*White Room* me informaron), él (Leopoldo) respiró hondo y yo me conmoví y quise mostrarle mis ganas de ampararlo, de abrirle trocha²⁷³ en este trópico bestial al que él, de voluntad, había venido. (Caicedo, 2008: 56)

²⁷¹ In the white room with black curtains near the station./ Black roof country, no gold pavements, tired starlings./ Silver horses ran down moonbeams in your dark eyes./ Dawn light smiles on you leaving, my contentment. I'll wait in this place where the sun never shines;/Wait in this place where the shadows run from themselves. You said no strings could secure you at the station./Platform ticket, restless diesels, goodbye windows./ I walked into such a sad time at the station./As I walked out, felt my own need just beginning./I'll wait in the queue when the trains come back;

Lie with you where the shadows run from themselves.

At the party she was kindness in the hard crowd./Consolation for the old wound now forgotten./Yellow tigers crouched in jungles in her dark eyes./She's just dressing, goodbye windows, tired starlings./I'll sleep in this place with the lonely crowd;

Lie in the dark where the shadows run from themselves. (Cream, 1968)

²⁷² Fue guitarrista de Cream y uno de los guitarristas más respetados y admirados de la escena roquera británica.

²⁷³ “Abrir trocha” es una expresión popular, campesina, que significa allanar el camino.

La idea del “consuelo para viejas heridas ahora olvidadas” y la de los “tigres agazapados en la jungla en sus oscuros ojos” pueden vincularse con la imagen que la narradora tiene de Leopoldo y de su propia generación, esos “muchachos sicodélicos” del norte (48), que ella percibe cansados, heridos y vitales; esos chicos que han sido descritos páginas antes como víctimas privilegiadas de su tiempo, de ese “nortecito trágico, cruel, disipado”(41). Así ese último verso de la tercera estrofa, “I’ll sleep in this place with the lonely crowd”, también cobra sentido páginas más adelante cuando María abandona su última fiesta roquera, caminando sobre los cuerpos de una multitud de chicos drogados y dormidos (103-105) que olvidaron como disfrutar la fiesta.

El caso de *Moonlight Mile* de The Rolling Stones es muy especial. Como ya se ha dicho, es la única canción de rock en ser totalmente transcrita y traducida en esta historia (60-62). La escena transcurre en la fiesta del Flaco Flores. A María del Carmen le hace efecto el ácido consumido antes y recuerda la escena así:

Me conmovió hasta la coronilla entrar y ver que todos los que habían estado recostados a las paredes se habían encerrado en un círculo de espinas, atentísimos y con la frente alta mirando el *stereo*. Leopoldo, desde su sitio estratégico, no se sincronizaba: hacía era un sonido de contrapunteo, del que yo opine a su tiempo: “Es triste”.

Ricardito, que siempre me entendió, alargó mi pensamiento: “Es el sonido más triste del mundo”, dijo, mirándolo asombrado.

“Oh, Ricardito Miserable”, dije emocionada, “toda esta gente sabe inglés. Míralos no más en qué comunión están. ¿Tú sabes la canción?”

“Sí”, dijo, sin hacer esfuerzo. Le apreté la mano. “Ven, sentémonos. No en la mitad de todo el mundo, porque me da pena que nos oigan. Tradúceme al oído. Eres mi intérprete”. (59)

Este episodio tiene varios elementos de interés: primero, construye todo un contexto performático para el acto de escucha del rock; esto lleva al segundo elemento, y es como esta performatividad que acompaña al rock, ayuda a la narradora a caracterizar a este grupo de chicos. En capítulos anteriores ya se ha hablado sobre la dimensión corporal y física que tienen el rock y la música popular. Esta dimensión se hace más evidente en ciertas formas de bailar o de moverse. Sin embargo en *¡Que viva la Música!* el lector y la narradora se enfrentan a un grupo de chicos que ya no bailan, que escuchan estáticos, recostados contra las paredes o de pie frente al estéreo. En la medida que el rock desarrolló nuevas corrientes presentó también nuevas prácticas de escucha corporal. La performatividad, tanto de los intérpretes como de los fanáticos, varía, como es obvio, en el tiempo y el espacio (Schulze en Papenburg y Schulze, 2015: 282-287). El giro hacia finales de la década del sesenta a un rock experimental y con despliegue instrumental virtuoso hizo más difícil el baile de estas nuevas interpretaciones (Willis en Frith y Goodwin, 1998: 47), que sometidas al entorno que presenta Caicedo en su novela, deriva en una actitud que, gracias a las drogas y a un *Zeitgeist* generacional, oscila entre la contemplación y la alienación. Esto es muy importante, dado que esta performatividad jugará un papel fundamental en el desarrollo de la trama de *¡Que viva la Música!*, ya que la decepción frente a las prácticas asociadas al rock determinará su migración al Sur, en busca de nuevos sonidos y nuevos modelos performáticos.

Distancing himself from the most readily available aesthetics of urban subjectivity –the classic flâneur and the detective– Caicedo offers a character in María that is neither a meticulous observer of shifting urban life, nor a subject that attempts to flesh out reason in the city’s esoteric darkness. What Caicedo presents in *Que viva la música* is a downward spiral in which we read a progressive rhetoric of excess that undoes rather than affirms our urban subject in a moment of social flux. Through María, we do not read a coherent and rational urban space, be it through her articulation or otherwise, but the dissolution of the young urban traveler that is caught in errancy between competing sets of performative codes. (Nicholson y Hernández, 2017: 132)

El tercer elemento de interés que plantea esta canción es el asunto del inglés. Lengua extranjera que al tiempo que sirve de vínculo a quienes escuchan y comprenden la lengua del rock, excluye a quienes no lo hacen –que en un país como Colombia son la mayoría– convirtiéndolo en un consumo elitista. Ricardito traduce la letra de *Moonlight Mile*²⁷⁴ a la narradora “en tiempo real”. Esta canción es la última del disco *Sticky Fingers*, conocido por los fanáticos de la banda inglesa por ser el primer álbum producido bajo su propio sello discográfico y en el que aparece por primera vez el logo de la boca que los representa desde entonces. Es una balada lenta cuya letra empieza con una velada referencia al consumo de cocaína –“with a head full of snow”– y que presenta a un personaje propio de la literatura beat, que lleva una vida itinerante y solitaria en las carreteras y las vías de tren, que duerme bajo cielos extraños mientras sueña y se oculta (Echeverry, 2013: 73-74). Léida así, la letra de la canción se presenta como una anticipación del destino de la protagonista, a pesar de que esta nunca se presenta a sí misma en un tono tan melancólico como el que adopta la canción.

Al final de esta escena El miserable le dice a María del Carmen que en su traducción ha mejorado la letra de los Stones –*Il traduttore il traditore*– lo que hace sentir desconsolada a la narradora, que nunca podrá saber dónde está el engaño. El gesto de Ricardito va dirigido en realidad al lector: él modifica el sentido de los versos en los que aparece la palabra “strangers” –“The sound of strangers sending nothing to my mind”– al traducir esta palabra como “extranjeros” en lugar de “extraños”: “Los sonidos extranjeros no me enseñan nada” dice Ricardito (Caicedo, 2008: 59-62), y con esta sentencia presenta uno de los focos de conflicto en la novela que, como se verá, yace en las dudas sobre las posibilidades que tiene una expresión extranjera como el rock para expresar la realidad de un grupo de jóvenes caleños en el “trópico salvaje”.

²⁷⁴ When the wind blows and the rain feels cold/with a head full of snow/with a head full of snow/In the window there's a face you know/don't the nights pass slow?/don't the nights pass slow.
The sound of strangers sending nothing to my mind,/just another mad mad day on the road./I am just living to be lying by your side,/but I'm just about a moonlight mile on down the road.
Made a rag pile of my shiny clothes, /gonna warm my bones/gonna warm my bones/I got silence on my radio,/let the air waves flow,/let the air waves flow.
Oh I'm sleeping under strange strange skies/Just another mad mad day on the road/my dreams is fading down the railway line/I'm just about a moonlight mile down the road.
I'm hiding sister and I'm dreaming/I'm riding down your moonlight mile/I'm hiding baby and I'm dreaming/I'm riding down your moonlight mile/I'm riding down your moonlight mile.
Let it go now, come on up babe/Yeah, let it go now/Yeah, flow now baby/Yeah move on now yeah.
Yeah, I'm coming home/Cause, I'm just about a moonlight mile on down the road/Down the road, down the road.
(Jagger y Richards, 1971)

Tras esta fiesta la narradora se va a vivir con Leopoldo a su apartamento. Allí, por un periodo de tiempo no especificado, María recibe una nueva educación en la cultura roquera y todas las prácticas que la rodean en compañía de Mariángela y los amigos del joven guitarrista, chicos - algunos colombianos, otros “gringos”- de la clase alta, recién llegados de Estados Unidos. En las siguientes páginas hay dos grandes temas: el destino de aquellos jovencitos de la generación de María del Carmen y la música, representada en el rock y particularmente en las canciones de The Rolling Stones, banda fetiche del libro.

En este aparte se mencionan unos pocos títulos de canciones de los Stones²⁷⁵ pero no vuelven a aparecer letras de las canciones; en compensación la narradora presenta un extenso relato de una de las versiones de “la verdad” tras la muerte de Brian Jones, guitarrista de la formación original de la banda inglesa, que murió en extrañas circunstancias varias semanas después de ser expulsado de la agrupación en 1969 (83-86). Además, la narradora expone cada tanto algunas de las reflexiones sobre el rock, surgidas de la intensa experiencia de inmersión en este género musical.

A partir de las letras de las canciones mencionadas se pueden establecer algunas relaciones con el relato -a pesar de que los vínculos con las escenas en las que aparecen son superficiales o en algunos casos nulos-. Las menciones de los títulos *Ruby Tuesday* (83) y *She's a Rainbow*²⁷⁶ (86), para quien conoce las canciones, remiten inmediatamente a la protagonista de *¡Que viva la música!*. Estas son dos canciones en las que se describen, desde la perspectiva del sujeto de la canción, mujeres libres, con encanto, que traen la alegría. Por ejemplo, en la primera se encuentran versos que coinciden con la percepción que María del Carmen tiene de sí misma y de su vida:

(...) while the sun is bright
or in the darkest night
no one knows, she comes and goes (...)
Don't question why she needs to be so free
she'll tell you it's the only way to be
she just can't be chained

²⁷⁵ Son mencionadas *Ruby Tuesday* (1967), *Salt of the Earth* (1968), *She's a rainbow* (1967), *Loving cup* (1972), *On with the show* (1967), *Play with fire* (1965), *This could be the last time* (1965), *Doo* (Heartbreaker), *It's only rock 'n roll (but I like it)* (1974) y *I got the blues* (1971)

²⁷⁶ She comes in colors everywhere;/she combs her hair/she's like a rainbow/coming, colors in the air/oh, everywhere/she comes in colors
She comes in colors everywhere;/she combs her hair/she's like a rainbow/coming, colors in the air/oh, everywhere/she comes in colors
Have you seen her dressed in blue?/see the sky in front of you/and her face is like a sail/speck of white so fair and pale/have you seen a lady fairer?
She comes in colors everywhere;/she combs her hair/she's like a rainbow/coming, colors in the air/oh, everywhere/she comes in colors
Have you seen her all in gold?/like a queen in days of old/she shoots her colors all around/like a sunset going down/have you seen a lady fairer?
She comes in colors everywhere;/she combs her hair/she's like a rainbow/coming, colors in the air/oh, everywhere she comes in colors/She's like a rainbow/coming, colors in the air/oh, everywhere/she comes in colors. (Jagger y Richards, 1967)

to a life where nothing's gained
and nothing's lost, at such a cost (...)
"There's no time to lose",
I heard her say
catch your dreams before they slip away
dying all the time
lose your dreams and you will lose your mind
ain't life unkind?". (Jagger y Richards, 1967)

La segunda canción, cuya letra es más trivial, presenta a una mujer que no importa lo que vista, lo que haga, siempre trae color a la vida. Los versos que hablan de cómo esta chica peina su cabello y de la palidez de su cara recuerdan la obsesión de la narradora con su pelo y su piel²⁷⁷ y remiten a pasajes como en el que la narradora dice: “cada hebra de mi cabello formando encontrón de colores en la penumbra” (Caicedo, 2008: 89). A falta de figuras adultas que sirvan de referente, la protagonista elige mujeres de las canciones de rock para construir su identidad. A partir de los sesenta la brecha generacional entre padres e hijos es tan amplia que las construcciones identitarias y las formas de relación de los primeros ya no sirven como modelos a los segundos. Las canciones de música popular pueden llegar a promover un sentido de identidad más cercano a los jóvenes en cuanto usa un lenguaje más cercano a ellos y ofrece un sentido de comunidad que no está presente en los productos de la televisión o la literatura (Horton, en Frith y Goodwin, 1998: 25-26).

Con las otras referencias a canciones de los Stones se pueden establecer diferentes tipos de relaciones en líneas más generales: algunos versos de *Loving cup* (Caicedo, 2008: 86), caracterizan el proceso de desgaste de Leopoldo y sus amigos en este aparte de la novela; *Salt of the earth* (86) es un homenaje a los humildes y trabajadores, a la “faceless crowd”; *This could be the last time* (93), funciona, por su título, como una advertencia o una sentencia a los chicos de la novela que entonan algunos versos de la canción mientras se inyectan drogas; y por su letra, como una anticipación de la partida de María del Carmen debido al cansancio y la decepción que ella siente con Leopoldo y sus amigos por la pérdida de vitalidad:

I can't stay feeling like I do today.
It's too much pain and too much sorrow
guess I'll feel the same tomorrow (...)
Well I told you once and I told you twice
That someone will have to pay de price
but here's the chance to change your mind
cause I'll be gone a long, long time. (Jagger y Richards, 1965)

²⁷⁷ Desde el primer párrafo la narradora habla de su cabello como fuente de admiración y característica principal de su apariencia. La salud de su pelo, su brillo, son una medida de su vitalidad y su belleza.

La letra de *Doo* (Heartbreaker) (Caicedo, 2008: 96) que “remite a un caso de gatillo fácil en la ciudad de Nueva York y al de una chica de 10 años adicta a la heroína que es encontrada muerta en un basurero” es mencionada en una escena en la que Robertico Ross, un chico de trece años, amigo de Leopoldo y María del Carmen, conocido por ser el heroinómano más joven de Cali, se droga inyectándose cocaína. Además de la obvia relación en lo que al consumo infantil de drogas respecta, sirve para ubicar a los jóvenes caleños de la novela dentro de un fenómeno mundial (Echeverry, 2013: 76). *I got the blues* (Caicedo, 2008: 101), cuya letra es una melancólica despedida a una chica, es la canción que María del Carmen escucha una y otra vez para recordar a Mariángela tras su suicidio. Y como una declaración de principios frente al giro que la novela dará en las siguientes páginas con la aparición de la salsa, la narradora menciona a *It's only rock & roll (but I like it)* (96) una paródica canción de los Stones en cuya letra interpelan a una chica sobre lo que se espera de una estrella del rock o del artista pop, para que ella entregue su “traicionero corazón” y que en la novela funciona por su título a modo de excusa provocadora, ya sea ante los seguidores del género o frente a sus críticos: “Sí, es solo rock & roll (pero me gusta)”.

En el transcurso de estas páginas la narradora describe el intenso proceso de desgaste de sus amigos y conocidos:

Relata cómo el Flaco Flores es enviado a un psiquiátrico por asesinar a sus padres y su nana el día aquel de la fiesta y como Pedro Miguel Hernández envenena a sus hermanas; como Ricardito cae en la locura y desaparece sin dejar otro rastro que un formulario de una clínica psiquiátrica; habla del suicidio de Mariángela que se lanza de un edificio tapando sus oídos, como haciendo un ejemplo, un comentario; también expone la lenta decadencia de Leopoldo que terminaría con su regreso a Estados Unidos siendo un inútil hasta para tocar la guitarra; la vida de Robertico Ross, el heroinómano más joven de Colombia, con tan sólo 13 años; y finalmente, el deterioro de la misma narradora simbolizado en la pérdida de brillo de su pelo. (Echeverry, 2013: 74-75)

La muerte y la locura se erigen como destinos de los jovencitos caleños de las clases media y alta. La narradora no exalta este proceso, de alguna manera lo padece y recuerda con nostalgia los tiempos en que todos ellos eran activos, vitales; sin embargo, hay una afirmación de su destino, como la aceptación de un sino trágico, como la única salida posible para aquellos que se niegan a aceptar el plan de vida prefijado por una cultura pacata, mojigata y violenta como la colombiana.

El final de esta etapa llega en otra fiesta, una “inmensa rumba” en Miraflores organizada por un amigo de Leopoldo recién llegado de Estados Unidos. Allí, con la descripción del ánimo que se presenta en esta fiesta, se deja en evidencia el agotamiento alcanzado por los chicos del norte:

Saliendo del carro pensé que ni siquiera se escuchaba la música (...) llegamos a una sala llena de gente, gente por allí tirada. Sonaba *Chicago* tan pasito que hubiera sido mejor estar con la oreja pegada a un radio de pilas. Yo le dije a Leopoldo: “No es posible”, cuando él ya hacía señas de reconocer a su amigo (...) y buscaba sitio en dónde sentarse, en dónde recostar la nuca y cerrar los ojos. Los cerraría al son de que sonido, yo no sé, porque lo que era para mí, sonido no había. ¿Entiende? No alcanzaba. Con la nariz estirada de la pura rabia me llegué hasta el

aparato, que era moderno y se veía potente (...) me prendí del botón que indicaba volumen y lo torcí todo.

(...) el cuerpo se les llenó de espina de doble punta, y me dijeron “Putá”, escandalizados, cuando yo ya me voltiaba dispuesta a empezar mi bailoteo, y me empujaron, y el más presto llegó hasta el *stereo* y de una, como si no pudiera vivir sin ese acto, cortó el volumen.

(...) Todo el mundo había vuelto a su sitio, menos yo: yo me quedé parada en la mitad del cuarto, sufriendo con locura. Ya no valían mis planes (...) era yo la crema de la vitalidad entre un mundo de gente rendida. (Caicedo, 2008:103-104)

En este fragmento la alusión a Chicago, tiene de nuevo como destinatario al narratario o lector ideal. Esta es una banda representativa del giro que el rock daría en los setenta a un sonido más elaborado y menos potente. Es una de las primeras big band de rock con fuertes nexos con el Jazz-rock y el rock progresivo, cuyos grandes éxitos son más cercanos al sonido pop que caracterizará la década del ochenta, que al rock transgresor y contracultural de los sesenta. Este tipo de sonido fue rechazado en un principio por los grandes fanáticos del sonido de los sesenta, quienes veían en estas nuevas expresiones una traición a los valores contestatarios del rock. No es de extrañar, entonces, que la narradora y su autor identifiquen este sonido como referente de la fiesta en la que ella abandona el norte y el mundo del rock. Unas páginas antes ya había anticipado: “Es que eso del rock & roll le mete a uno muchas cosas en la cabeza. Mucho chirrido, mucho coro bien cantado, mucha perfección técnica, y luego ese silencio, y el encierro²⁷⁸” (100).

Cuando María del Carmen se dispone ya a sentarse “en medio de cenizas” y sentirse “para siempre prisionera de sombras fluidas” (104) escucha, proveniente del Sur, música a un “volumen bestial”, eran “cobres altos, cuerdas, cueros, era ese piano” que marcaba su búsqueda. Salió de la casa pisando piernas, sentándose sobre las cabezas de chicos que ni se inmutaban y afuera pudo escuchar la música, pudo entender lo que decía y entonces comprendió “que todo en esta vida son letras” (105).

A partir del abandono de esta fiesta se reducen al mínimo las referencias al mundo del rock y cuando aparecen tiene connotaciones negativas. Tras conocer la salsa, su baile, su vitalidad, en la fiesta más allá del sur de Miraflores, adquiere una nueva percepción del mundo y de la vida. Ella la llama “conciencia política estructurada” y se fundamenta en la “conciencia de lo que era música en inglés y música en español”. Rechaza el rock como expresión cultural que se debe “sabotear para seguir vivos” (115) e incluso adopta la visión latinoamericanista: al finalizar la fiesta del sur, María del Carmen regresa a la fiesta roquera en compañía de los voleibolistas, tres nuevos amigos que conoció bailando salsa, entra a la casa que dejó unas horas antes y ve como todos esos jovencitos del norte yacen en el piso escuchando un disco rayado detenido en el mismo verso en inglés, incomprensible para ella y los voleibolistas. “Me inflé de vida -dice- se me inflaron los ojos al recordar cuánto había comprendido las letras en español, la cultura de mi tierra, donde adentro nace un sol, grité descomunalmente << ¡¡Abajo la penetración *cultural yanky!*!! >>” (112).

²⁷⁸ Esta es una apreciación brillante de Caicedo. De hecho en el transcurso de esta investigación se hace evidente como en la medida que el rock se transforma y las tecnologías y la sociedad cambian, los personajes de las novelas abandonan los espacios públicos en los que se celebraba y se escuchaba rock, para terminar reclusos en habitaciones oscuras, cada vez más solos, escuchando rock en el estéreo, o más adelante, viendo videos musicales en la televisión.

Hay quienes han querido leer este pasaje la confirmación del carácter político de la novela y su filiación con las corrientes de izquierda latinoamericanistas. Aquí se propone una lectura de este fragmento como parodia. Al igual que sucede con los protagonistas de las primeras novelas de Agustín hay un retrato satírico de la burguesía y de los chicos burgueses que interpretan la conciencia de clases con ligereza. Al principio de la novela, la narradora ya había afirmado que en las tres mañanas que había asistido a las reuniones de estudio de *El capital* ya había comprendido toda, íntegra, la cultura de su tierra²⁷⁹ (22), ahora resulta que ha adquirido una “conciencia política estructurada” por haber bailado salsa una noche. Al pasar estas afirmaciones y algunas de sus decisiones por un filtro crítico es imposible no percibir cierta ridiculización del personaje. A diferencia de otras lecturas acá se defiende la idea de que Caicedo no es condescendiente con su protagonista. Ella es la narradora, y nos cuenta su versión, pero eso no implica que todo lo que ella dice deba ser tomado como verdad -o como proyección del pensamiento de Andrés Caicedo-. Ella es hija de la burguesía caleña y, a su pesar, arrastra los vicios del mundo en el que creció y contra el cual se revela. María del Carmen se desclasa, comete crímenes, se prostituye; sin embargo en ocasiones se expresa como una turista en estos otros mundos que ofrece la ciudad de Cali. En este sentido esta investigación está más cerca de la interpretación de Nicholson y Hernández (2017) cuando proponen que

(t)hrough his play in language and space, the questions that Caicedo presents are: Is errancy a political act in itself or just a privilege of the upper-middle class youth? And to what extent do forced migration and urban errancy represent contrasting dimensions of a socio-economically unviable society? (132)

5.4. ¡Ponle salsa y cuerpo a la vida!

A diferencia de otros textos estudiados en este proyecto, en *¡Que viva la Música!* el rock no es el género musical privilegiado. Este hace parte importante de la historia de María del Carmen, pero de haber un protagonista este sería la salsa. La salsa al igual que el rock es una práctica musical²⁸⁰ que supone la mezcla de ritmos, géneros y tradiciones, en este caso del Caribe y Latinoamérica. Sin embargo su origen se da en los barrios latinos de Nueva York. En estos

²⁷⁹ “Íntegra, la cultura de mi tierra” (8) es una oración que hace parte de la canción Guaguancó triste (1971) de Richie Ray y Bobby Cruz, en cuya letra un sujeto poético habla de un pregón que expone la pena, el llanto y la esperanza entorno a Latinoamérica, para después exponer su deseo de paz y felicidad en su tierra. Hay una correspondencia clara entre el latinoamericanismo de la canción y los supuestos conocimientos que el marxismo le brindó a la narradora de la situación de su tierra, de los que ella ya no quiere acordarse. Hay que aclarar que la canción encuentra una connotación política dentro del contexto de la época, ya que las referencias en sí no son para nada políticas. (Echeverry, 2013: 79)

²⁸⁰ Ángel Quintero Rivera (1998) afirma en su libro *Salsa, Sabor y control* que “la salsa representa una manera de elaborar sonoridades que se define más por sus prácticas que por sus contenidos específicos” (18 y 392) Estas prácticas serían además de la libre combinación de formas, que mencionamos antes, la gran importancia al carácter colectivo de la composición en la salsa. En las bandas de salsa, por lo general, además de un compositor hay un arreglista y estos en su proceso de creación vinculan constantemente a los diferentes músicos para que hagan su aporte. Heredera de la improvisación jazzística la salsa realiza una ruptura con la concepción tradicional de autoría en la música occidental y redefine la música. Ya no es solo un medio de expresión, sino también un ejercicio de comunicación. En los recitales de salsa, como en los diferentes discos, se realizan modificaciones a las canciones con giros musicales, incorporaciones de instrumentos, solos de los intérpretes invitados o mezclas de canciones que en muchos casos son fruto de la improvisación. Este ejercicio es reconocido por exigir un gran virtuosismo

crecía una nueva generación de jóvenes, hijos de inmigrantes, que crecieron entre la cultura norteamericana y las costumbres hispanoamericanas, entre el inglés y el español, entre el jazz, el rock, los viejos ritmos y el folclor del Caribe. La configuración social del barrio suburbano proponía nuevas problemáticas. La música no se desarrolla más en salones de baile, entre lujo y ostentación, sino, en la calle del barrio marginal, en la esquina, en medio de serios conflictos sociales y culturales²⁸¹. A diferencia del joven promedio norteamericano, el joven de origen latino no se sentía identificado con el jazz o el rock -la nueva moda-; tampoco con la música de origen rural de sus padres (Rondón. 2007: 11-37).

Entre estos mundos, el desarraigo y la búsqueda de una voz, a mediados de los años sesenta surge en los barrios latinos de New York una nueva forma de hacer música. Con escasos recursos y apoyo, algunas bandas de jóvenes de diferentes nacionalidades, en ocasiones con la compañía de músicos de la generación anterior, comenzaron a crear y producir música que encontraba sus raíces en diferentes tradiciones del Caribe. Un solo tema, por ejemplo, podía tener sonoridades del son cubano, la bomba puertorriqueña, y la cumbia colombiana, con despliegues jazzísticos en algunos momentos. “*La salsa le imprimió un carácter contemporáneo -áspero, urbano- a formas musicales tradicionales del Caribe en consonancia con las transformaciones que se experimentaban en el mundo popular de estos países*” (Quintero, 118-119). Este fenómeno de pluralidad es lo que Quintero denomina como polifonía de la salsa.

Desde sus orígenes la salsa representó heterogeneidad, movilidad, libertad. Logró “moverse entre diferentes géneros y formas tradicionales de acuerdo a la sonoridad que quería producir y al mensaje y sentimiento que intenta comunicar” (392). Dio voz a diferentes tradiciones de diferentes épocas de diferentes países. Fue polirritmia, polifonía del Caribe y el mundo. (Echeverry, 2013: 56-57)

A pesar de la resistencia que generó en algunos círculos musicales y folclóricos Latinoamericanos²⁸², para principios de la década del setenta la salsa había desarrollado sus propios canales de producción y distribución en Nueva York y el Caribe, convirtiéndose en un fenómeno con amplia difusión en América y África Central. En Colombia, la salsa pasó rápidamente de ser un ritmo marginal, que se escuchaba solo en las barriadas obreras del Caribe y el Pacífico colombianos, a convertirse en uno de los géneros del momento. A su favor tenía el gusto del público por los ritmos bailables. No obstante la buena acogida, en algunos círculos conservadores, la salsa adquirió, por sus letras y su carácter mestizo, un estatus de música vulgar. Como muestra Caicedo en *¡Que viva la Música!*, las clases altas, jóvenes incluidos, mostraron cierto desdén por esta práctica que dadas sus raíces en el folclor latinoamericano representaba un lastre más en el camino del progreso. La salsa es ahora la música representativa de Cali, que ha llegado a ser conocida como una de las capitales de la salsa -la única fuera del Caribe-, pero para inicios de la década del setenta, cuando transcurre *¡Que viva la Música!*, era música escuchada y bailada por jóvenes en las calles y las casas del barrio

por parte de los músicos y por demandar una gran capacidad de escucha y comunicación entre estos. En esta misma línea la salsa incorpora constantemente la comunicación con el público como un recurso musical. Este es interpelado por los músicos para que canten, hagan la base musical con las palmas, imitando a la clave, o bailen. (82)

²⁸¹ El barrio latino, se constituyó como un espacio marginal en las grandes ciudades norteamericanas. Los latinos a diferencia de otras comunidades de inmigrantes que se asentaron en EE.UU, se aislaron en una buena mediada en sus costumbres y su idioma. Al interior del barrio latino sólo se hablaba en español o en el llamado spanglish, y los problemas de seguridad, desempleo, violencia y pobreza no eran muy diferentes en estos barrios y en un barrio suburbano de Caracas, México o Bogotá. (Rondón, 2007: 47)

²⁸² La mezcla de géneros y ritmos, el epicentro norteamericano del fenómeno, el uso del inglés en muchas de las canciones, así como el carácter barrial, urbano y marginal de la salsa, generó malestar entre algunos músicos, críticos y seguidores de las expresiones folclóricas latinoamericanas.

popular. Allí tiene que ir María del Carmen para conocer este “sonido bestial” y allí se tiene que quedar para aprender bajo la tutela de los voleibolistas, su historia y sus pasos. La posibilidad de incorporar las letras de la salsa al discurso, transforma su vida. (81)

Lo que ocurre en el texto a partir del momento en el que la protagonista conoce la salsa recuerda a algunos de los recursos usados por García Saldaña en *Pasto verde*. De pronto la música deja de aparecer a través de títulos o nombres de bandas. Las letras ya no son presentadas de forma convencional. Títulos, versos, nombres de intérpretes y de deidades orishas²⁸³ se vuelven parte del discurso de la narradora, al punto que logra acelerar el ritmo de lectura y dificultar la comprensión de algunos fragmentos:

Empiezo a hablar y no me paran, y no hago otra cosa que repetir letras, porque primero que yo existió un músico, alguien más duro y más amable que concede el que uno cante su letra sin ninguna responsabilidad, que una mañana se le pegue y la repita todo el día como una marca para cada uno de los actos tristes (...) (Caicedo, 2008: 105)

El mejor ejemplo de esta apropiación son los párrafos en los que la narradora describe la experiencia de esa primera noche en el mundo de la salsa (107-109). En este aparte hay más de veintisiete referencias a quince canciones diferentes, sin negrillas o cursivas como ocurría en las referencias roqueras²⁸⁴. Entre estas se identificaron seis canciones que, en consonancia con la escena descrita por la narradora, incluyen en su letra una invitación a la fiesta y al baile - *Tin Marín, Con la punta del pie, A jugar el bembé, Bembé en la casa de Pinky, Iqui-iqui y Sonido bestial* todas del dúo Ray Cruz-. Quizás, una forma de darle la bienvenida a los narratarios fanáticos de la salsa, como quien celebra una fiesta. (Echeverry, 2013: 83)

Además, con gran maestría, sin prescindir de los signos de puntuación -como Parménides García- Caicedo logra una aceleración del ritmo de lectura, al reducir los puntos seguidos y priorizar las comas y los dos puntos para presentar una rápida sucesión de imágenes de la protagonista entregándose a la fiesta y el baile. A continuación se presentan algunos fragmentos:

Atendí la bullaranga de aquellos a quienes estremecía el **bembé : un, dos, tres y brinca, butín butero, tabique y afuero**. Mis ojos serían como un pez mirando aquello, nadie se quedaba sentado, **esa música se baila en la punta del pie, Teresa, en la punta del pie**, si no, no (...)

Ninguna de las peladas envidió mi hermosura, ven a mi casa **a jugar el bembé**, y yo adelanté dos pasos, y una pareja, por descuido, me empujó y yo quedé aturdida en donde estaba antes de avanzar, **vete de aquí Piraña, mujer que todo lo daña**, la pelada a la que iba dedicada la canción se puso roja y voltió la cara, tenía bonito pelo, **butín Guaguancó**, todo el mundo chifló

²⁸³ Orisha es el nombre dado a un culto antillano que tiene sus orígenes en la mezcla de las religiones de diferentes tribus africanas, que llegaron a América por el comercio de esclavos, con las religiones cristianas impuestas a los descendientes africanos durante el periodo de colonización. La mención a dioses, santos y prácticas de este culto son comunes en la salsa, que las rescata de las tradiciones folclóricas de las islas del Caribe.

²⁸⁴ De las quince canciones señaladas once pertenecen a la discografía de Ray y Cruz, dos más son interpretadas por Willie Colón y Héctor Lavoe, una por Pete “El conde” Rodríguez y Jhony Pacheco y la otra por Cortijo y su Combo. Este conjunto representa una muestra bastante amplia de las diferentes expresiones salseras. (Echeverry: 82)

y yo chiflé fue la melodía, no la burla, se llama **Teresa**, ella, la **Piraña**, poco le duró la vergüenza porque **oye sonar las trompetas, oye los cueros sonar** y se lanzó al baile diciendo que estaba con su **gente** y por eso cambiaba de pareja, saludando a los grandes bailarines de la juventud, tenía bluyines y camiseta roja y un ombligo bonito, **el niche que facha rumba**, háganle caso que está callao y **viene de frente tocando el tumbao**²⁸⁵ (...) (Caicedo, 2008:107)²⁸⁶

La incorporación de la palabra de la salsa al discurso de la narradora tiene implicaciones formales así como temáticas. Sirve al autor para transmitir al lector la vitalidad de las letras de salsa, en la medida que su palabra se vuelve una palabra viva, dinámica, que hace parte de las experiencias de la protagonista, en contraste con la palabra del rock, que es una palabra ajena, que supuestamente no se puede incorporar con fluidez a un discurso en español²⁸⁷, para empezar, por su ignorancia de la lengua. También funciona como agente disruptivo y transgresor de la lengua y la experiencia literarias: entre la oralidad juvenil que acompaña algunos momentos del relato y la irrupción de fragmentos de canciones o expresiones provenientes de la salsa se logra una actualización de la novela, como género, para un tipo de lector particular y contemporáneo, cuyo capital cultural incluye la música popular. De igual forma los recursos que usa Caicedo para contrastar la forma en la que su personaje principal vive las performances de uno y otro género le permiten caracterizar, sin teorizar, los círculos juveniles, las clases sociales y algunas de las formas de vida presentes en la ciudad de Cali.

La música popular funciona como otra veta dentro de la cual Caicedo halla elementos, tanto para construir su estética como para denunciar las fisuras y las divisiones de clases dentro de su sociedad. La música en la novela *¡Que viva la música!* (1977) juega un papel central de metalenguaje que le permite, mediante su escritura, contar una historia de movilidad social (...), al tiempo que expone los diferentes niveles de la sociedad caleña y las estrategias empleadas por cada uno de esos niveles, bien sea con fines territorializadores o su contrario. (Gómez G., 2013: 82)

Ahora bien, como se ha visto, dentro de las prácticas asociadas a la salsa el baile ocupa un lugar privilegiado²⁸⁸ y Caicedo se encarga de resaltar esta importancia. La mayoría de las canciones que son referidas en *¡Que viva la Música!* pertenecen a una corriente del género que es conocido como salsa brava, que se caracteriza por un despliegue musical más intenso y en ocasiones más rápido que demanda un baile virtuoso y veloz. La performatividad de los fanáticos de la salsa pone al cuerpo en primer plano, y demanda del cuerpo atención, compromiso y movimiento. Esta relación está muy presente en la experiencia de la narradora,

²⁸⁵ La negrilla se usa aquí para destacar las referencias a canciones de la salsa. En orden de aparición: Toma y Dame (1970) de Richie Ray y Bobby Cruz; Tin Marín (1971) de Richie Ray y Bobby Cruz; Con la punta del pie, Teresa (1970) de Ismael Rivera, Cortijo y su Combo; A jugar Bembé (1970) de Richie Ray y Bobby Cruz; Piraña (1972) de Willie Colón y Héctor Lavoe; Lo atare la areché (1967) Richie Ray y Bobby Cruz; Sonido Bestial (1971) de Richie Ray y Bobby Cruz y Te conozco (Bacalao) (1969) de Willie Colón y Héctor Lavoe.

²⁸⁶ Para una identificación más puntual de estas referencias dentro del texto se recomienda el libro de Romero Rey (2007) *Andrés Caicedo o la muerte sin sosiego* donde el autor dedica un capítulo entero a la música presente en *¡Que viva la Música!*.

²⁸⁷ El supuestamente se debe a que esta es la experiencia de la narradora, no es intrínseca a la salsa o al rock. Como bien ha demostrado Parménides García Saldaña, la palabra del rock puede ser apropiada ya sea en inglés o en español.

²⁸⁸ Ángel Quintero (1998) dedica un gran aparte en su libro a un estudio fenomenológico y social de la salsa a partir de las teorías de Max Weber, para exponer la potencia erótica y transgresora de esta práctica. (35-104)

quien abandona el mundo del rock por la pasividad y la quietud en la que cayeron los otrora vitales jovencitos del norte y que tras conocer la salsa rechaza cualquier otro ritmo²⁸⁹.

En la cultura popular de la ciudad de Cali se da por sentado desde la década del setenta que fue allí donde se desarrolló la técnica de poner un disco de salsa grabado para ser reproducido a 33 RPM²⁹⁰ en 45 RPM, recurso que al acelerar la reproducción transformó la forma de bailar salsa y con el tiempo influenció las formas de composición. En un intento de transmitir al lector la experiencia de bailar salsa, María del Carmen adopta esta anécdota y explica “el misterio” del invento caleño:

El 33 vuelto 45 es como si lo flagelaran a uno mientras baila (...) Es destapar el espíritu, no la voz, sino eso turbio que se agita más adentro, las causas primordiales para levantarse a buscar la claridad, el canto (...) Es apretujar esquelas de música, entrevesar pianos que habían arrancado en líneas directas, embutir a los bailarores en una tercera realidad, en donde cantantes machos o han cambiado el sexo o son entes neutros, y bailar la irrealidad (...) llenar de fiebre las trompetas mareadoras, deshilar como carne trozos de música salada y caliente, volver consigna un suspiro involuntario del cantante, hacer acopio de fuerzas (...) Música que se alimenta de carne viva, música que no deja sino llagas (...) transformación de la materia en notas remolonas, cansancio mío, amanecer tardío, noche que cae para alborotar los juicios desvariados, petición de perdón y pugna de sosiego. Sosegón, magnífica confusiña de ánimos vencidos por 3 minutos de canción: así es el 45. (Caicedo, 2008: 151-152)

A través de juegos palabras, de un despliegue poético, el autor y su narradora logran dar una dimensión literaria a la salsa y su baile. Con recursos estéticos, logran imbuir a la escritura algo de ese ardor que despierta esta práctica entre sus fans.

Precisamente por la importancia del baile en Cali, en la vida de la narradora y en la novela, no es de extrañar que una de las primeras referencias concretas a la salsa sea *Amparo Arrebato*²⁹¹ (1970), la canción que escucha María del Carmen cuando abandona su última fiesta roquera:

²⁸⁹ A lo largo de la novela la narradora deja muy claro que el pasodoble, la cumbia (Caicedo, 2008: 114), el tango (109 y 198), los boleros (146) o el “sonido paisa” (116-117, 140 y 148) de las bandas tropicales de Medellín, son insuficientes para ella por la falta de intensidad y vitalidad.

²⁹⁰ Revoluciones por minuto.

²⁹¹ Amparo Arrebato le llaman/siempre que la ven pasar/esa negra tiene fama/de Colombia a Panamá
Amparo enreda a los hombres/y los sabe controlar./Amparo Arrebato le llaman/la negra más popular.
Amparo Arrebato le llaman/siempre que la ven pasar/esa negra tiene fama/de Colombia a Panamá.
Amparo enreda los hombres/y los sabe controlar./Amparo Arrebato le llaman/la negra más popular.
Oh, que esa negra/es sandunguera nadie lo puede negar.
Amparo Arrebato/le llaman la negra más popular/y ella dice que la cucaracha/ya no puede caminar.
Amparo Arrebato le llaman la negra más popular.
A Juanchito me voy/a pescar al río/oye, que yo me voy/pa Juanchito a pescar al río/a Juanchito me voy
a pescar al río/pero qué bonito es Juanchito/Juanchito es lo mío./A Juanchito me voy/a pescar al río
que me voy/pal bar/de Richie Ray/Juanchito/es lo mío/A Juanchito/me voy/a pescar al río/
Eh, con Amparo Arrebato/ a pescar al río/a Juanchito/me voy/a pescar al río.
Que viva Cali/Cali, Chipichape/y Yumbo/que viva Cali/Cali, Chipichape y Yumbo. (Ray y Cruz, 1970)

Ya caminaba, yo, ya me iba del otro lado. Puedo asegurar ecos que oigo en mí de un pregonar. No miré ni una sola vez atrás. La letra decía:” Tiene fama de Colombia a Panamá. Ella enreda a los hombres y los sabe controlar. (106)

Estos versos compuestos por la dupla Ray-Cruz son un homenaje de los músicos a una mujer caleña que a mediados de la década del sesenta se dio a conocer en los festivales salseros por su forma de bailar. En la letra de la canción se la presenta como un personaje popular, con la capacidad de “enredar” y controlar a los hombres. Esta identificación, sumada a la historia de la mujer real detrás de la canción, permite pensar que la canción tiene la función, al igual que *La casa del sol naciente* o *Ruby Tuesday*, de ayudar a caracterizar a la narradora, o si se quiere, de presentar modelos femeninos de comportamiento. No son casuales las palabras que la narradora usa para introducir la canción: “Puedo asegurar ecos que oigo en mí de un pregonar”. Al hablar de los “ecos” que ella escucha en sí, hace referencia a las semejanzas, a las resonancias que la canción encuentra en ella, que a lo largo del libro se presenta como gran bailadora, con gran poder y control sobre los hombres.

Hay que considerar también que en comparación con las canciones de los Stones, esta composición resulta mucho más alegre y afirmativa, tanto por su letra como por su ritmo. Esto no es un asunto menor en esta novela. Como ya se ha mencionado la mujer ocupa un lugar muy pasivo en la industria, la ejecución y las letras de rock. En estas últimas, en particular, la mujer oscila entre la salvadora y la devoradora, entre la idealización angelical y la satanización. En el mundo de la salsa, la mujer tiene un rol mucho más activo y en ocasiones ambiguo. A pesar del machismo que está presente en el cancionero de los géneros del Caribe, las mujeres - sin llegar a ser un fenómeno masivo- desempeñaron un rol importante en la composición y la interpretación²⁹²; a lo que habría que sumar el rol protagónico que adquieren en el baile de los ritmos caribeños; mientras que el rock, en contraste, se convirtió con el correr de los años en un género preminentemente masculino (Schuker, 1994: 101).

Por otro lado, en el camino de la narradora, de aceptación y apropiación de lo local y lo latino, no juegan un rol menor que Amparo Arrebató sea un personaje de Cali y la mención de diferentes lugares de la geografía caleña, como Juanchito, Chipichape y Yumbo en la composición. María del Carmen ya no solo entiende la lengua de las canciones, sino que se identifica con sus personajes y conoce sus espacios.

Es importante resaltar que la narradora no considera que el destino de aquellos jovencitos que escuchan salsa es más prometedor que el de los roqueros del nortecito. Todos viven acosados por su propio pasado, por sus temores, determinados por un destino generacional. Rubén, uno de sus novios, gran fanático de la salsa, vive agobiado por un episodio de su pasado, al punto que vomita todas las noches un líquido negro y muere dándose golpes contra las paredes (Caicedo, 2008: 158); Bárbaro, el ladrón de gringos, tiene una terrible muerte tras asesinar a una de sus víctimas, alucinando en un “viaje de hongos”. Para completar el panorama sobre los jovencitos que asisten a las fiestas de salsa que organiza Rubén, María describe “el

²⁹² No fueron tantas como los hombres, pero figuras como Celia Cruz, Omara Portuondo o La Lupe, son solo una muestra de un fenómeno más amplio, en el que la interpretación femenina dio voz a las mujeres en la salsa. Una voz activa, seductora y juguetona, que contrasta con el rol de las pocas intérpretes de rock de los sesentas y setentas, que se vieron relegadas a un papel romántico en el pop, o contestatario pero asexual en el folk.

agotamiento, el despropósito, la patanería” de aquellos que “arruinaban su futuro en una noche de excesos”; habla de cómo esos “Muchachitos del Sur” terminan ebrios y drogados durmiendo en la calle “orinados y morboseados” por perros; consumidos por el arrepentimiento de todo lo que hicieron y dejaron de hacer (152-153). Así como más adelante hablará de esos niños que pensaban “que no habían tenido infancia” porque “antes de los 10 les vino la música y la droga y la confusión y la dejazón y la desconfianza y la falta de amor” (158).

El tránsito de María del Carmen en este estadio llega su fin en la escena que acompaña a Bárbaro a robar a los gringos en las montañas del Sur, más allá de Jamundí. Allí, encuentran una pareja de chicos que vienen de Estados Unidos y superados por el efecto de los hongos, Bárbaro asesina al chico, mientras la narradora viola a la chica (172-181). En el transcurso de este episodio no se han identificado referencias musicales de ningún tipo. “La música, elegida por la protagonista para enfrentar el miedo a la muerte a lo largo del relato, es excluida de la escena del homicidio y la violación que protagoniza junto a Bárbaro” (Echeverry, 2013: 91). Al final Bárbaro también muere como consecuencia del delirio producido por los hongos.

En este escenario, por cierto, se da la reproducción de la única letra de una canción de salsa que es transcrita por completo en la novela. Rumbo a Jamundí para robar gringos, Bárbaro y María del Carmen, viajan en un bus lleno de trabajadores negros, lo que produce en ella “una inquietud rara, una especie de ensoñación racista” de viajar “en una nube negra” (Caicedo, 2008: 165). Allí varios de los pasajeros sintonizan en diferentes radios “como un conjuro” la misma canción: *Lo atare la araché*²⁹³ (1968) de Richie Ray y Bobbie Cruz. Es entonces cuando la narradora decide plasmar la letra en su relato. Lo curioso, sobre todo, si se considera las constantes alusiones en el libro a la importancia de comprender la lengua de las canciones, es que la letra de esta canción está compuesta en una mezcla de español con diferentes lenguas africanas, que sobrevivieron en la tradición popular de algunos pueblos afrodescendientes del Caribe. Una letra que para ser traducida requiere de un conocimiento profundo de lenguas africanas y antillanas. De hecho la narradora comete algunos errores en la transcripción por su ignorancia al respecto; lo que pone en cuestión muchas de las afirmaciones que ella ha realizado sobre la salsa y la posibilidad de penetrar en el sentido de sus letras. Detalles como este refuerzan la idea, ya mencionada, de una intención paródica del autor en la construcción detrás del personaje principal.

²⁹³ A la, la le lo le la, la lo, lo, lo, lo, lo/O lo la, la, la, la, la, la, la, la/

Oiga mi socio, oiga mi cumbilá le voy a encama calo/A la, la le, le lo le lo la/enfilame pa'los Anforo, como le giro este butín;/Guaguancó!

A la, la le, le lo le lo la

Oiga mi socio, oiga mi cumbilá le voy a encama calo/le lo la o lo, lo, lo, lo/enfilame pa'los Anforo, como le giro Este butín;/Guaguancó!

Cuando mí me era un chiquitín y ya empezaba a rodá/Pachito un jamelgo yambío y no me pudo tira pa' allá,/óyelo.

A la, la le lo le la, la lo, lo, lo, lo, lo/O lo la, la, la, la, la, la, la, la

y el niche que facha rufa/aunque diñe bien su yira./Cuando van a la tira lo atara la areché/el niche que facha rufa/Eeh cuando consiguen en coche/lo atara la areché/Aunque diñe bien su yira/lo atara la areché/y que ina que ina la noche/lo atara la areché/El niche que facha rufa/lo atara la areché./El niche que facha rufa/Eeh si facho un jamel guaño/lo atara la areché/Mira como lo, mira como lo, mira como coge la noche/lo atara la areché/Eeh, Caina, caina lo coge la noche/lo atara la areché/El negro que monta coche/lo atara la areché

lo atara la areché/Pero Belén, pero Belén lo coge la noche/lo atara la areché/El negro caballero y su coche/lo atara la areché/Eeh, Caina, caina lo coge la noche/lo atara la areché/Yembere cai, yembere cai, yemberé caina la noche/lo atara la areché/Aunque diñe bien su yira/lo atara la areché/Pero maina, maina lo coge la noche

lo atara la areché/Yira bacosó, yira bacosó, bacosó/lo atara la areché/El negro, negro que monta coche. (Ray y Cruz, 1967)

5.5. La Siempreviva

Tras los crímenes y la muerte de Bárbaro, María regresa a la ciudad en busca de un nuevo lugar para vivir y caminando llega a la esquina de griles desde la que escribe la historia, y en la que atraviesa los días durmiendo y las noches bailando y escuchando música. En esas últimas páginas se identificaron alrededor de veinticinco frases asociadas con al menos veinte canciones de la salsa. Estas frases hacen parte del discurso de la narradora e interpelan los conocimientos de un narratario ágil, dado que de nuevo se intensifica el ritmo narrativo y se multiplican las referencias. Para una breve mirada a las formas en la que aparecen estos enunciados se recurre a la investigación de Echeverry (2013):

Para considerar particularmente, en primer lugar, la alusión a *Here comes Richie Ray* (1969) que al sonar en uno de los seis negocios de una calle se convierte en el criterio de elección del lugar en el que la protagonista pasará sus noches prostituyéndose. Esta canción es una invitación al goce y disfrute de la salsa y la fiesta. Segundo, están las frases que usa para definir a su generación, “Somos la nota melosa que gimió el violín. Se reían del bugalú y mira ahora qué” que pertenecen a *Convergencia* y a *Que se ríen*, temas estos, que al igual que las frases por sí solas, presentan entre sus letras el contraste de la melancolía y la derrota, con el desafío y la irreverencia. En tercer lugar, una de las oraciones con las que comienza su breve manifiesto generacional, el llamado a “Que nadie sepa tu nombre, que nadie amparo te dé”, que pertenece a la canción *El día que nació yo* (1971) de la Orquesta Conspiración, cuya letra consiste en una melancólica maldición lanzada por un hombre a la que fue su mujer. Y como cierre, la frase final, “Hay fuego en el 23”, que la narradora suelta sin conexión alguna con el párrafo en el que se encuentra y que nombra una canción de Arsenio Rodríguez de 1969. Una expresión que en el contexto del manifiesto final invita a consumirse en el fuego, algo semejante a la expresión “Quemar las naves”. (92)

La salsa, como práctica, lo permea todo: es a través de la salsa y el baile que la protagonista conoce a los voleibolistas (Caicedo, 2008: 108), que conoce a Rubén Paces (121-122); es bailando salsa que seduce a Bárbaro (155-156); es con las letras de las canciones de Ray y Cruz que sabotea la última fiesta a la que asiste en el norte (116-117); es un concierto de salsa de años atrás el episodio que tortura a Rubén²⁹⁴ (129-145); es la salsa la que determina el lugar donde ella decide pasar sus días al final del libro (192). Las referencias a compositores, intérpretes, títulos y versos de canciones exponen una muestra importante de la mejor salsa de principios de los setentas y de lo más popular de Richie Ray y Bobby Cruz.

El lector no puede saber exactamente cuánto tiempo ha pasado desde que la narradora inició su periplo; pero al final no importa, no se trata de cuánto sino de cómo, y para ella la respuesta es siempre “sin medida”. En las últimas líneas dice haberse puesto un nombre: “SIEMPREVIVA”. La suya es una guerra contra la muerte y el aburrimiento. Las últimas páginas consisten en una especie de manifiesto anarquista digno de un poeta maldito, en el que

²⁹⁴ En las páginas que comprenden la historia de Rubén hay alrededor de treinta referencias a la salsa que incluyen canciones, afiches de estrellas del género, menciones a músicos y episodios de historia de la salsa. Algunas de las canciones guardan relaciones con la historia y el personaje de Rubén. No está de más destacar que tanto el concierto, como algunos episodios relatados fueron reales y hacen parte de la historia de la Feria de Cali.

invita a sus lectores jóvenes a agotar la vida en los excesos, a elegir el desclasamiento sin contemplar los temores y la moral inculcados por una sociedad mezquina y arribista (197-201).

5.6. Algunas conclusiones preliminares de *¡Que viva la música!*

¡Que viva la Música! es una novela muy rica en su intertextualidad. En ella rock y salsa establecen, a través de sus textos y sus prácticas, una serie de relaciones que ayudan a exponer diferentes formas de vivir la ciudad, determinadas por factores sociales y económicos. En el corazón de este viaje y de estas experiencias que posibilita la música, están los jóvenes que, sin importar si pertenecen a la clase alta o a la baja, crecen en una ciudad que no les ofrece un futuro. Los chicos que gozan de una buena posición social crecen en contextos apáticos y moralistas cuyas formas y costumbres se imponen sobre los deseos y el bienestar. Los chicos de las clases bajas se enfrentan a la falta de oportunidades de una sociedad fuertemente estratificada.

En la primera mitad de la novela la narradora relata sus experiencias con un sector de los jovencitos de clase alta a través de su acercamiento al rock y la pasión que desarrolla por este género. El rock sirve al autor para elaborar un ethos acorde con los espacios que recorre la protagonista. Cuando ella sale a las calles de Cali y se encuentra con esos “muchachos psicodélicos²⁹⁵” (48) presenta referencias a grupos de rock que se destacaron dentro de la movida psicodélica, como *Grand Funk*, *Cream*, *Santana* o *The Beatles*. Esto que acá denominamos “movida psicodélica” consiste en la exploración que una gran cantidad de artistas llevaron a cabo durante el segundo lustro de los sesenta y que consistió en una exploración ética y estética que tuvo, en buena medida, una sintonía con los movimientos juveniles contraculturales. Hablar de psicodelia, o “muchachos psicodélicos” en aquel entonces podía implicar muchas cosas, como el consumo de marihuana y LSD, el gusto por el rock, el cuestionamiento a las figuras de autoridad, la búsqueda de una moral y una ética más libres. Las referencias a estas bandas suponían para quienes sabían de historia del rock todo un contexto y unas conductas comunes a los fanáticos de este tipo de bandas.

Ahora, en el corto tiempo que María del Carmen comparte con estos chicos, el lector asiste a un proceso de desgaste y deterioro, que es trasunto del que vivieron entre 1969 y 1972 los fanáticos del género²⁹⁶. Hacia el final de esta primera mitad de la novela, los mismos jovencitos que páginas antes reclamaban volumen en la música y que eran descritos con suma vitalidad, aparecen dormidos, pidiendo silencio y tranquilidad, derrotados después de haber vivido demasiadas experiencias y consumido demasiadas drogas en muy corto tiempo.

Para acompañar este proceso de deterioro el autor elige una serie de canciones de The Rolling Stones. La elección de esta banda se justifica solo por el hecho de que es para muchos la agrupación que mejor encarna el espíritu del rock, y como tal, no podría elegirse un mejor exponente para representar al género en esta novela. En los sesenta los Stones y The Beatles alcanzaron la consagración como las mejores bandas británicas de rock, pero en los setenta,

²⁹⁵ La cursiva pertenece al original.

²⁹⁶ Fenómeno que relata Parménides García Saldaña en *La ruta de la onda* (1971)

con las transformaciones que sufrió el mercado y el panorama musical, entre las bandas icónicas, solo los Stones lograron permanecer unidos y seguir satisfaciendo la demanda del nuevo público²⁹⁷. Además de esto, no se considera casual la elección de los Stones, conocidos por la misoginia en algunas de sus canciones, en una novela protagonizada y narrada por una mujer. Además de Mariángela y la protagonista, no son muchas las mujeres que habitan este mundo roquero de excesos que la narradora presenta. De ahí que al final de la novela el único remanente del mundo del rock es un afiche de Janis Joplin (Caicedo, 2008: 196), una de las pocas vocalista del rock duro a finales de los sesenta, que además murió por una sobredosis a la edad de 27 años.

En lo que respecta a las canciones de los Stones referidas en *¡Que viva la Música!*, hay que destacar, que son en su mayoría baladas²⁹⁸, canciones lentas, compuestas en acordes menores, que contemplan a un narratario ideal, que ayude a elaborar el ambiente de decadencia que el autor plasma. Referir canciones alegres, con ritmos rápidos, fuertes y potentes, no hubiera tenido sentido. Las baladas funcionan como enunciados que, desde sus letras y su sonido, refuerzan la idea y la sensación de abatimiento, que caracteriza a los personajes que acompañan a la narradora en este periodo. Ya se ha visto que desde la dimensión textual que ofrecen las letras de las canciones se encuentran relaciones que sirven para caracterizar personajes, para anticipar acciones o para contextualizar el relato. En *¡Que viva la Música!* el ritmo y la intensidad de la música son fundamentales para los giros que da la historia y en esta medida las baladas de rock se presentan como la musicalización necesaria para intensificar el contraste entre el rock y la salsa y entre quienes escuchan uno y otro género.

La salsa es la práctica musical que acompaña a la narradora en su recorrido por las clases media y baja y que le ayuda a esta a comprender la cultura de su tierra. Ya se ha mencionado que este supuesto ejercicio de comprensión no está exento de cierto esnobismo e ingenuidad; lo que no invalida para nada la experiencia de desclasamiento de la protagonista, sino su discurso al respecto.

La inclusión de las referencias de la salsa no tiene objetivos muy diferentes a los del rock: sirve para caracterizar personajes y grupos de jóvenes; para contextualizar situaciones; para “musicalizar” escenas y a su vez demandan un lector con amplios conocimientos del género y de los ritmos afines. Sin embargo, la forma en la que estas referencias aparecen tiene implicaciones importantes. El rock es adoptado por la narradora, por su ignorancia del inglés, como una lengua ajena. En la novela se evidencia en un uso y una aparición reducida de versos y letras provenientes del rock, así como en el uso de la cursiva para presentar los títulos de todas las canciones mencionadas -recurso que por cierto también usa para presentar títulos de libros y algunas canciones de salsa-. En cambio las letras de las canciones salseras están presentes y dispersas sin distinción alguna en el discurso de la narradora. Es para ella algo propio, no solo por la lengua -muchas de las canciones mencionadas tienen fragmentos en inglés o lenguas antillanas de origen africano- sino porque sus ritmos, sus temas y sus intérpretes, tienen vínculos con la tradición latina. Pero, es importante recalcar, que es una

²⁹⁷ Los Stones han mostrado hasta la actualidad una gran capacidad de adaptación y cambio a las demandas del mercado. Además la vida extra musical de algunos miembros de la banda -en especial Jagger y Richards- demostró ser material para los tabloides y los fanáticos que idealizaron el lema “sexo, drogas y rock’n roll”.

²⁹⁸ Las excepciones son *Last Time* y *DooDooDoo (Heartbreaker)*, ambas mencionadas mientras Robertico Ross se inyecta.

tradición polifónica y cambiante. La salsa no es ni representa el rescate de las tradiciones y el folclor del Caribe y Latinoamérica. Es la mixtura y la modificación de estas. La salsa tiene en sus orígenes conexiones estrechas con el jazz de las Big Bands norteamericanas, así como con el rock & roll²⁹⁹; muchos de los músicos eran estadounidenses cuya experiencia del caribe fue crecer en las calles del barrio latino donde vivían personas provenientes de toda Hispanoamérica. Por todo esto y más, la salsa es tradición pero también es novedad, y esto es algo que algunas lecturas latinoamericanistas pierden de foco.

Finalmente, no se puede pasar por alto el rol que desempeña el baile en *¡Que viva la Música!*. Este es un texto en el que el cuerpo y las experiencias físicas de la narradora están en primer plano. Es esta corporalidad la que la lleva a explorar el mundo del rock en un principio y luego el mundo de la salsa. Ella quiere bailar. Pero este baile es mucho más que seguir una serie de pasos, es otra forma de vivir la música y de experimentar el tiempo a través de ella. A María del Carmen no la satisface la escucha pasiva, tan occidental y moderna. Los géneros que a ella la apasionan a lo largo del relato son géneros con base rítmica que tienen entre sus prácticas destacadas el baile y que por lo tanto demandan el movimiento de un cuerpo activo y vital. Cuando María del Carmen deja de vivir esta experiencia con Leopoldo decide abandonarlo, cuando llega a una fiesta en la que no se baila, se marcha del norte.

El baile como respuesta física, sujeta a conductas culturales, es un reflejo del contexto en el que se da. La ausencia del baile en el apartamento de Leopoldo y en la última fiesta roquera, representa el agotamiento, la falta de energía, la esterilidad de esos muchachitos de la clase alta. La narradora siente que sus amigos, como su clase social, se marchitan a causa de sus propios vicios; así que decide migrar a nuevas tierras y nuevos ritmos que le permitan tener una experiencia más vital de su propia identidad y de su cultura.

Asimismo, el baile también es una actividad que es particularmente sensible a la performatividad del género (DeNora, 2000: 78), y esto supone otra diferencia importante entre el rock y la salsa. El rock es un género que se baila de forma individual y que no tiene roles definidos, sin embargo los modelos performativos son masculinos; por ejemplo, en un momento que María replica algunos de los pasos de baile de Jagger en el escenario, un chico le critica que es un baile muy masculino (Caicedo, 2008: 55), el problema es que no hay muchas mujeres en los escenarios de rock, y de ellas pocas se permiten un despliegue físico como el de Jagger, Richards o Hendrix. La salsa, por el contrario es un baile en el que hombre y mujer tienen un papel específico, el hombre lleva a su pareja y la mujer responde; pero a diferencia de otros bailes de pareja, como el tango, la salsa permite a la mujer un mayor despliegue. De

²⁹⁹ “A mediados de los años cincuenta con el auge del rock’n roll y al igual que las grandes bandas de jazz, las Big Bands de música tropical (mambo, charanga, boleros, chachachá), que habían llenado los grandes salones del mundo, entraron en una crisis sin salida. La Orquesta Aragón, La Sonora Matancera, La Orquesta América, y las orquestas que acompañaron a Benny Moré, Pérez Prado y La Lupe, entre muchas otras, se disolvieron, y músicos de todo el continente se vieron obligados a buscar nuevas formas de ganarse la vida. Muchos encontraron un medio de subsistencia entre las reducidas bandas de jazz que sobrevivían tocando en pequeños bares y restaurantes de barrio, una especie de circuito underground, en el que músicos latinos comenzaron a empararse con las nuevas formas del jazz y en el que los músicos de jazz -en su mayoría afrodescendientes-, tuvieron un contacto con ritmos y formas musicales del Caribe. De esta alianza surgió un movimiento denominado Jazz latino.” (Echeverry, 2013: 55)

Entre los primeros productos fruto de esta mixtura se encuentra el *Boogaloo*, un ritmo latino con la base rítmica (4x4) del rock’n roll de los cincuenta.

igual forma, la salsa presume a una mujer sensual, que aprovecha el baile para seducir; esto gusta a la narradora que a lo largo de la novela toma siempre la iniciativa frente a los hombres. En este ejercicio de seducción el baile es fundamental.

¡Que viva la Música! es una novela más compleja de lo que aparenta ser. En un principio el lector cree enfrentarse a una novela juvenil que exalta el rock, la salsa, las drogas y la fiesta. Pero una lectura detenida del texto presenta un panorama mucho más rico que este. Se tiene a una novela con una estructura narrativa tradicional con un inicio, nudo y desenlace, fácilmente identificables. No hay juegos temporales o espaciales vanguardistas. Sin embargo, por el uso que el autor hace del lenguaje y de los enunciados provenientes del universo musical, es un texto que representa una ruptura importante en el canon y la tradición colombiana. En esta línea Shouse (1999) afirma que

El caló del drogo caleño y los intertextos de letras de canciones de rock y salsa no se entretrejen o transculturaran con el lenguaje y las estructuras de la literatura canónica, sino que los desplazan y los niegan. Este contenido, en combinación con la forma, la representación lexical del habla caleña/salsera/mariguanera, la ausencia de un glosario, y la inclusión de una discografía (con más de 90 títulos) en vez de una bibliografía forman un ataque directo contra la institución y el lector de la literatura moderna. (60)

Lo interesante es que esta búsqueda de nuevos recursos, estas rupturas, no parecieran tener como fin último innovar en la literatura, sino acceder a un nuevo lector. Un lector que cada vez está menos interesado en la literatura y que ha desarrollado un especial interés por las novedades musicales, por el cine, por productos culturales desarrollados para el mercado de masas. Un lector inquieto cada vez más expuesto a los medios de comunicación. Lo logrado por Caicedo en *¡Que viva la Música!* supone al mismo tiempo una reflexión ética y estética sobre el ejercicio literario, que se anticipa un par de décadas a lo que propondrán, de forma un poco más pretensiosa, los autores del círculo *McOndo*.

Caicedo elige dos géneros provenientes de la música popular para plasmar la realidad social de una ciudad fuertemente estratificada como Cali. Con el rock, como expresión y práctica privilegiada de un sector de la juventud de la clase alta caleña, el autor propone una sátira mordaz y cruel, que deja en evidencia las debilidades e inseguridades de la burguesía colombiana. De la mano de la salsa y sus enunciados presenta algunas tipologías de jóvenes de las clases media y baja, que revelan un panorama desesperanzador. Sin incurrir en el realismo social, Caicedo logra exponer y, a su manera, denunciar los mecanismos de una sociedad que priva a sus jóvenes de oportunidades³⁰⁰.

³⁰⁰ Caicedo, Como Agustín y García Saldaña, evita la asunción de un proyecto político; lo que no impide que se realice una crítica ácida a la burguesía latinoamericana, e incluso a las formas en las que esta burguesía se aproxima al pensamiento crítico y a la izquierda.

6. *El país de la dama eléctrica*³⁰¹

Take it, take another little piece of my heart now, baby
Oh, oh, break it
Break another little bit of my heart, now darling, yeah, yeah, yeah, yeah
Oh, oh, have a
Have another little piece of my heart now, baby, hey
You know you got it, child, if it makes you feel good
Janis Joplin
Piece of my heart³⁰² (1968)

El país de la dama eléctrica es un relato que explora dos variantes de la vida de Martín Gomel, un joven guitarrista que sueña con convertirse en una estrella rock. Las dos versiones presentan un juego especular con personajes que desempeñan las mismas funciones con variaciones sujetas al contexto de cada una de las historias. En los dos relatos Martín busca a Lucina, una chica de la que cae profundamente enamorado y que le robó una cantidad importante de dinero proveniente de un robo que había llevado a cabo Rolli, un amigo de ambos. Una de las variantes es narrada en primera persona por Martín; en ella, guiado por rumores, llega a una isla del Mediterráneo, en busca de Lucina. Coincidentalmente, allí vive su madre, que lo había abandonado a temprana edad, con una nueva familia. Esta isla es un refugio para personas de todo el mundo que huyen de su pasado y funciona como una especie de nave de los locos, donde delirios, deseos y temores son aceptados por los habitantes como parte de una vida cotidiana que les permite, a su vez, negar la realidad que los arrojó allí. La otra versión es narrada por Gerardo, un amigo de la madre de Martín. Esta historia se desarrolla en un barrio de Buenos Aires. Allí, Martín encuentra a su madre, que vive con su nuevo esposo y el hijo de este. En esta historia los habitantes del barrio se encuentran cercados por el temor a unas fuerzas estatales de las que se habla poco, pero que evidentemente se aferran al poder a través de medios violentos. La vida cotidiana del vecindario está marcada por el miedo y los rumores.

A través de capítulos intercalados Cohen desarrolla las dos historias con paralelismos evidentes pero con marcadas diferencias, como un guiño a Rayuela³⁰³ y a la experiencia del autor en el exilio. En ambas historias Martín es visto por los otros personajes como un “outsider”, como un loco; sin embargo, gracias a la luz y la libertad que irradia de su relación con la música y con el rock en particular, también lo perciben como un chico especial. Esta ambigüedad marca su relación con las personas que rodean a su madre, tanto en la isla, como en el barrio porteño. La forma en la que Martín vive el rock se manifiesta en los dos relatos a través de su performatividad, sus interpretaciones en vivo y sus diálogos con los espíritus de leyendas del rock como Jimi Hendrix, Jim Morrison y Janis Joplin.

La novela presenta una gran riqueza en lo que respecta a referencias de la cultura popular y del rock, así como múltiples referencias a la cultura letrada. En un principio se identificaron referencias a veinte obras literarias y filosóficas así como a diecisiete autores reconocidos de

³⁰¹ Todas las referencias de la novela pertenecen a la primera edición de 1984.

³⁰² La letra original es de autoría de Jerry Ragovoy y Bert Berns y fue grabada inicialmente por Erma Franklin en 1967.

³⁰³ Las dos primeras partes de Rayuela son “Del lado de allá” y “Del lado de acá” y en ellas Cortázar desarrolla la historia de los protagonistas en París y en Buenos Aires, respectivamente.

la tradición letrada. También se localizaron más de cuarenta fragmentos y diez títulos de diferentes canciones reconocidas de las culturas rock y pop incorporados al texto de forma evidente con letra cursiva. Las relaciones que se establecen entre música y narración a través de estas referencias van desde lo anecdótico hasta lo estructural.

6.1. Una tradición letrada para el rock

Algo muy interesante en esta novela es la conciencia del lugar que ocupaba el rock en las nuevas generaciones. Cohen, que había estado cerca de algunos círculos musicales en su juventud, sabía que los jóvenes roqueros no discriminaban tanto entre categorías culturales y que, de hecho, muchos de ellos eran grandes lectores. Quizás esto es lo que hizo posible que una buena parte de las referencias que remiten a obras literarias y filosóficas en *El país de la dama eléctrica*, puedan ser alineadas en la tradición literaria del rock. El universo literario de la novela traza una línea que va desde el Renacimiento con Francois Villon y Dante hasta la “Beat Generation”, pasando por el Romanticismo, el Simbolismo y el Surrealismo. Y como figura destacada de este canon, la figura del poeta francés Arthur Rimbaud, quien, debido a su juventud, su genio y su obra rupturista y contestataria, se ha convertido en una leyenda propia del panteón del Rock. Miriam Chiani (2012) dice al respecto que

(1) la figura poética de Rimbaud constituye uno de los elementos fundamentales entre las múltiples conexiones e intercambios que se dieron entre escritores beatniks y figuras del rock, dos manifestaciones que se desarrollaron por la misma época y que resultan centrales en esta novela. (281)

Resulta de especial interés para este proyecto la forma en la que las referencias provenientes de la cultura letrada hallan paralelismos tanto con la novela, sus personajes y su historia, como con los temas y personajes de las letras del rock.

6.1.1. Citas textuales como huellas del romanticismo

No son muchas las citas textuales en la novela de Cohen. Se han identificado siete fragmentos que pertenecen a obras literarias, seis de los cuales pertenecen a poemas: *Altazor* de Vicente Huidobro (Cohen, 1984: 111); *Soneto 13* de Pico della Mirandola (118); *Belle Dame Sans Merci* de Keats (135); *Si yo fuese fuego* de Cecco Anglioleri (169); *La giganta* de Baudelaire (184); y *Una temporada en el infierno* de Rimbaud (227). Además aparece una breve cita de *El hombre sin atributos* de Robert Musil (112).

Como se anticipaba antes, ya sea como antecedentes o sucesores los autores mencionados hacen parte de la tradición romántica. Esta selección establece una filiación literaria para el rock dentro dicho movimiento artístico; que por cierto, no está de más recordar, que contó con manifestaciones dentro de la literatura, la música y las artes escénicas.

Resulta muy interesante la forma en la que Cohen logra vincular la figura de Lucina con la Beatriz de Dante, la Giganta de Baudelaire y la Belleza de Rimbaud. Esta figura no es otra que la mujer del ideal romántico que tiene su origen en la literatura medieval de caballería. Esa mujer que se convierte en un objeto de deseo cada vez más intenso, en la medida que se hace imposible la consumación del amor. En este caso, Martín representa al artista y Lucina es su inspiración. Pero esta no es la única relación entre el rock y el romanticismo. Son múltiples las conexiones entre estos dos fenómenos culturales y artísticos. A este respecto Keir Keightley

(2006) afirma que la idealización de la infancia es uno de los lazos más evidentes entre ambos movimientos (en Frith, Straw y Street: 173), pero que es en realidad en las concepciones de autenticidad, autonomía y autoría -derivadas del Romanticismo- que surgen entre los siglos XVIII y XIX, donde se pueden establecer los nexos más importantes entre ambos movimientos: “Tanto el romanticismo como la modernidad desafiaron el ascenso del capitalismo urbano e industrial, siendo así que ambos celebraron al autor, el artista o el músico por considerarlo un representante privilegiado de un yo auténtico e individualizado” (186)³⁰⁴. Esta excepcionalidad del artista tan presente en el rock y la romantización de sus estrellas, está presente también en el personaje de Martín y en la relación que establece con Lucina y quienes lo rodean. En *El país de la dama eléctrica* Cohen confronta al artista romántico contemporáneo y su musa, con realidades que los superan a ambos. Esta lectura se hace evidente en el cruce de referencias y enunciados.

En un principio, en relación a los otros textos abordados aquí, esta novela pareciera reflejar un conocimiento más profundo y una mayor madurez en el uso de los recursos narrativos. Las funciones que desempeñan las diferentes referencias, y la constelación que componen en su interrelación, ayudan a caracterizar a los personajes, a construir un contexto cultural y a desarrollar una tradición para la novela, así como para los diferentes enunciados musicales y literarios. De igual forma, es a través de las relaciones intertextuales que se desarrolla una crítica feroz que abarca los roles de género presentes en el arte -desde la poesía medieval, hasta el rock de los ochentas-, la indulgencia ante la figura del artista en la modernidad, la corrupción asociada a las figuras de autoridad, y el miedo e indiferencia presentes en las dinámicas sociales. La forma en la que aparecen y funcionan las citas es un excelente ejemplo de las diferentes capas de interpretación que ofrecen las relaciones intertextuales en la literatura.

Por ejemplo, cuando un “agónico” y “desalentado” Martín (Cohen, 1984: 111) lee los versos “en mi cabeza cada cabello piensa en otra cosa” del poema *Altazor*, esta corta cita se puede interpretar en diferentes niveles. En un primer nivel el fragmento inicial del poema sirve para caracterizar al personaje -a través de sus gustos y lecturas-; en un segundo nivel, este poema en particular y los versos sobre la angustia que acompañan a este fragmento en el poema de Huidobro permiten elaborar un estado de ánimo sin realizar otras disquisiciones. Genera un ambiente, que para quienes conocen el texto, potencia y da sentido a esos “agónico” y “desalentado” con los que Martín comienza el relato de la escena. En un tercer nivel la mención a *Altazor* se vincula con otras referencias al interior de la novela que, así como pueden ofrecer posibles pistas de lectura -que se desarrollarán en las siguientes páginas-, construyen esa tradición romántica de la que se habló antes.

El caso de los versos de Pico della Mirandola³⁰⁵ (118) es diferente. Hay que considerar que la cita, transcrita en italiano, presenta una modificación respecto al texto original. Si se toma en cuenta que Cohen es traductor de profesión hay que pensar necesariamente las implicaciones del cambio en el sentido de la oración derivado de tal modificación. La cita en boca de Walter, personaje secundario, dice, “*compire allora la giornata nostra / é meglio che aspettare infin a será*” que traduce “Comprimir nuestro día/ es mejor que esperar sin parar a la noche”. La cita original de della Mirandola es “... *compire alora la giornata nostra / è meglio che aspetare in*

³⁰⁴ Para profundizar en este aspecto se recomienda el ensayo de Keighthley “*Reconsiderar el rock*”, incluido en *La otra historia del Rock* (Frith, Straw y Street, 2006).

³⁰⁵ Pico della Mirandola (1463-1494), pensador humanista italiano cuya reflexión buscaba la construcción de una filosofía universal que partía de la síntesis y reconciliación de los pensamientos platónico y aristotélico y de estos con el esoterismo hermético y la religión cristiana.

sin a ser”³⁰⁶. Esta traduce “y luego completar nuestro día/ Es mejor que ser capaz de verlo hasta la noche”. La cita modificada funciona en la novela como una advertencia que Walter hace a Martín, invitándolo a ir más despacio en sus indagaciones sobre el paradero de Lucina. Esta advertencia sirve de preámbulo a un corto aparte en el que Walter habla por primera vez sobre un ominoso lugar al otro lado de la isla, que Martín deduce, se relaciona con la presencia de Lucina. Más adelante, hacia el final de la novela, cuando se desarrolla el desenlace de esta variante de la vida del protagonista, cobran sentido las exhortaciones entorno a este lugar que resulta ser el dominio de un peligroso mafioso.

Los versos de Keats, ofrecen otro tipo de juego referencial. Aparecen en la narración de Gerardo (135) y tienen como función caracterizar y “fabular” la figura de Lucina: “*Full beautiful -a fairy’s child, her hair was long, her foot was light, / and her eyes were wild*”, estos versos pertenecen a *Belle Dame Sans Merci -La bella dama sin piedad-* un breve poema con resonancias de la literatura de caballería, con elementos de un simbolismo fantástico, que presenta la historia de un caballero que ha caído bajo el hechizo de una bella dama que, tras jurarle amor, lo ha sumido en el más aterrador de los sueños, luego del cual el caballero despierta tan consternado que elige una vida “solo, pálido, vagando”. Este poema funciona como un espejo de la novela, y la presenta como la proyección o prolongación de un viejo tema literario. El caballero enamorado que ha caído en desgracia mientras persigue la amada idealizada o el ideal de la amada. En este sentido la novela de Cohen no tiene esa pretensión rupturista con la tradición literaria más clásica que tienen otras de las novelas-roqueras. A través de recursos como este construye una tradición para su relato -y para el rock- que se remonta a la Edad Media y la Literatura de Caballería. De igual manera construye una relación, como se verá después, con canciones icónicas del rock como *Lucy in the sky with diamonds*, que se puede vincular tanto con el poema de Keats, como con la historia de Martín.

Más adelante Martín canta una canción cuyos versos acepta haber plagiado “de un poeta de la época de Dante” y añade con un poco de sorna, “el tipo más rencoroso de la historia”. Este poeta es Cecco Angiolieri y los versos son: “*Si yo fuese fuego, incendiaría el mundo/ si fuese viento, le daría con un látigo/ si fuese agua, lo ahogaría*” (169). Estos versos pertenecen al poema más conocido de dicho autor: *Si yo fuese fuego*. Su figura es conocida gracias al rescate que hicieron de sus textos los poetas del Romanticismo, y que han sido comparados, por su humor y su carácter popular, con los poemas del *Carmina Burana*. De nuevo el autor inscribe a su personaje en una tradición literaria clásica, pero lo hace a través de un texto y un autor poco conocidos. Por otro lado, es interesante la elección de este texto, dado que el poema original es paródico y contestatario³⁰⁷ al mejor estilo de una canción de Punk o Rock³⁰⁸. En él el sujeto poético se proyecta a sí mismo como Dios, como emperador o como Papa y se

³⁰⁶ Los versos originales han sido rescatados del artículo de Simona Mercuri (2012) *Le Rime di Giovanni Pico della Mirandola. Problemi testuali e interpretativi*, in “Rinascimento” 52, pp. 181-199.

³⁰⁷ De ser yo fuego, quemaría el mundo;/ si fuese un vendaval, lo arrasaría;/ en caso de ser agua, lo ahogaría;/ y, si Dios, lo hundiría en lo profundo;/ de ser papa, estaría muy jocundo/ y en trampas a los fieles metería;/ si fuese emperador, ¿sabes qué haría?;/ cortarí el pescuezo a todo el mundo.

Si fuese muerte, iría por mi padre;/ si fuese vida, de él me escaparía;/ y de igual modo haría con mi madre./

Siendo el Cecco que soy y siempre fui,/ las mozas más hermosas tomaría/ y las viejas y feas para ti.

(Traducción de Teodosio Muñoz Molina en

https://cvc.cervantes.es/trujaman/antiores/enero_05/10012005.htm)

³⁰⁸ Por mencionar un solo ejemplo, en una de las canciones más controvertidas de The Doors Jim Morrison proponía matar a su padre y coger a su madre, lo que mereció el ataque de la censura norteamericana. Incluso fue usado como prueba en contra del autor en casos judiciales que pretendían demostrar el carácter inmoral del rock y el vocalista.

levanta contra las figuras del padre y la madre con el único objetivo de lucir su figura como seductor de mujeres hermosas. En la novela, Martín no se muestra para nada consciente de esta situación y pareciera tomarse en serio los versos, lo que funciona como una parodia de las pretensiones rupturistas de muchos roqueros que creían estar encarnando una actitud totalmente nueva y sin precedentes. Al mismo tiempo, en este aparte Martín muestra una conciencia del papel del “plagio” en la escritura, pilar del ejercicio literario.

Asimismo hacia el final de la novela Martín, narrando en primera persona usa un par de versos de *Una temporada en el infierno* de Rimbaud, siendo la única de las citas que se han logrado identificar que no evidencia la referencia a través de un comentario sobre el autor o el uso de comillas o letra cursiva. La apropiación absoluta de estas palabras por Martín en medio de una escena en la que se encuentra drogado con ácido lisérgico (LSD) habla de la incorporación de ciertos textos al discurso propio, de la huella que la literatura deja en la cultura, más allá del mundo académico. La cita en sí misma traza una relación con la historia de la novela, así como con otros textos mencionados: “Una noche, senté a la Belleza en mis rodillas. -Y la encontré amarga.-Y la injurié.” (227). El segundo verso del poema icónico de Rimbaud, habla del giro que dio la vida del sujeto poético tras conocer la belleza, que puede ser interpretada como el encuentro del artista con el arte o como el encuentro del hombre que sucumbe ante la belleza del ser amado. Hay aquí una interesante ejercicio de Cohen que expone entre líneas la tradición poética en la música popular, que incluye al rock entre sus géneros.

6.1.2. Títulos y nombres relevantes

A través de la mención de algunos títulos y autores la novela de Cohen construye una tradición poco común para una novela latinoamericana de finales del siglo XX. Como se perfila desde las citas hay una gran ausencia de referentes literarios latinoamericanos, e incluso de referentes de lengua española. De hecho las referencias apuntan principalmente a las tradiciones anglosajona y francesa y se remontan al renacimiento italiano.

Estas referencias establecen diferentes tipos de vínculos formales y temáticos entre sí, con la historia de la novela y con los enunciados musicales. Por ejemplo, las menciones a *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* (Cohen, 1984: 64) de Rainer María Rilke -única novela escrita por el poeta alemán- y *The Ambassadors* (98), de Henry James, presentan dos textos de la primera década del siglo XX que se desarrollan en París y tienen como protagonistas a jóvenes que transitan experiencias de una profunda dimensión existencial. Estas novelas, en un principio, funcionan como espejos y antecedentes literarios a la novela de Cohen y a las experiencias de Martín, su protagonista, en la capital francesa -donde empieza su periplo-. De igual manera cuando vamos a los apartes en que dichos textos son referidos, es posible identificar otros juegos literarios. En el caso de la novela de Rilke, Martín afirma:

Leo la parte del conde Brahe ese viejo que estaba fuera del tiempo y preguntaba por la salud de gente que se había muerto o todavía no había nacido. Me hubiera gustado conocerlo, al conde Brahe. O a Cristina, la que atravesaba las paredes, o a Rilke. (64)

Este breve fragmento presenta diferentes guiños al lector. Por un lado el hábito de hablar con los muertos del conde Brahe se proyecta en las conversaciones de Martín con leyendas muertas del rock como Janis Joplin, Jim Morrison o Jimi Hendrix. Por otro lado, la Cristina que menciona, es un fantasma en la novela de Rilke, pero durante un tramo de la novela, dado que todos pueden verla, se cuestionan si es en realidad una aparición. Esto presenta una relación

especular con la figura de Lucina. Todos, en la isla y el barrio, parecen haber visto a la chica, pero nadie la conoce realmente y hacia el final de la novela, en las dos versiones, se siembra la duda de si la chica está viva o no. Asimismo, Cristina, siempre vestida de blanco, personaje que habita un ominoso lugar entre la vida y la muerte, encuentra ecos con la novela *La dama de Blanco* (31) de William Wilkie Collins, mencionada al principio de *El país de la Dama Eléctrica*. En este texto la dama de blanco es una chica con problemas mentales que queda en el medio de una pelea por una herencia, y que es asesinada para que la protagonista -con quien guarda un extraordinario parecido- ocupe su lugar en el manicomio.

Ahora, sin llegar a los extremos vanguardistas de la novela de Rilke, la estructura de *El país de la dama eléctrica*, toma algunos recursos prestados de *Los cuadernos de Malte Lourids Brigge*. La disolución en algunos momentos de los referentes temporales y espaciales, en el juego entre las dos versiones de la vida de Martín pueden ser interpretados como proyecciones de los recursos poéticos con los que Malte atraviesa las calles de París y los pasillos del Castillo de su abuelo o la forma en que, a través del recuerdo, viaja entre diferentes tiempos, poniendo en crisis la percepción del lector frente a lo que ocurre en la historia.

En esta línea, la narración de Gerardo relata un diálogo con Martín en el que se aluden una serie de títulos y autores que ayudan a caracterizar al joven roquero: allí se menciona *The Ambassadors* de Henry James, que ya se ha dicho, es protagonizada por un joven en París; también se habla de cómo a Martín le impresiona lo “cortito y fulminante” de un título como *Emma* de Jane Austen (97); habla de *La divina comedia*³⁰⁹ que nunca pudo terminar aunque a duras penas empezó a leerla. Habla de su afinidad a la poesía de Baudelaire o su idolatría por Rimbaud “que al final mandó todo al carajo y se hizo anónimo” (99). Martín niega su conocimiento de Eliot, tras la recomendación de Gerardo y ofrece a Aldous Huxley como un ejemplo, no por su literatura, sino por su experimentación con el ácido lisérgico incluso en la agonía³¹⁰. Finalmente, esta escena termina con la solicitud de Martín a Gerardo de que le recomiende y le preste un texto, a lo que el viejo traductor responde eligiendo y entregándole *Rayuela*, única novela de la literatura Latinoamericana en ser mencionada y que comparte con otras de las referencias el tema de la búsqueda de la mujer amada -ese Oliveira que busca del lado de acá y del lado de allá a esa Maga mítica de la literatura argentina-.

Hay que presentar como conclusión que muchas de estas referencias -*La divina comedia*, *La dama de blanco*, *Los cuadernos de Malte Lourids Brigge*, *Rayuela*- ofrecen pistas al lector sobre el probable destino de Lucina: en la isla, asesinada por un peligroso mafioso con contactos con las fuerzas militares norteamericanas, que tiene un oscuro negocio relacionado con videos pornográficos y trata de blancas; en el barrio, torturada y desaparecida por los militares que ostentan el poder. Nunca se dice de forma cierta qué ocurrió a la chica, pero pareciera que todos lo saben y nadie se anima a decirlo, quizás por la fragilidad psicológica de Martín, tal vez por el deseo de que Martín se quede y comparta su pasión por la vida y la música. Es difícil decirlo. Pero estas alusiones, en línea con los textos que hablan de la búsqueda de la mujer ideal-amada se prestan para que el lector de un cierre a la historia. Privilegio que le es vedado a su protagonista.

³⁰⁹ Ante este título es obligatorio mencionar la evidente relación con la búsqueda de Beatriz, la figura de la amada que se persigue hasta más allá de la muerte.

³¹⁰ Aldous Huxley, fue un gran referente para los roqueros ingleses de la década del sesenta, tanto por su obra literaria, que pone en cuestión los supuestos avances del mundo moderno, como por su defensa de la experimentación con las drogas, en especial del LSD. De hecho la anécdota a la que hace mención Martín sobre el consumo de LSD en su lecho de muerte es cierta y hace parte de la leyenda de este autor.

Por otro lado, Martín, como narrador, presenta, en diferentes momentos, dos series de referencias que él considera como estrellas que le guían³¹¹. En la página 89 afirma

Todo el mundo tiene una estrella: Otis Redding³¹², Romy Schneider³¹³, el capitán Ahab, Maldoror. Lucina también, pero ésa cayó en esta isla como un meteorito y yo la voy a sacar de su agujero.

Más adelante, hacia el final del libro Martín dice hablando sobre el cielo:

...hay una estrella que se llama Maldoror, y la veo cruzar el horizonte, y una que es Lord Jim, y una que es Tom Sawyer, y una que es Janis Joplin, y todas flotan en el charco de mi espalda, como ranitas, bbuooop, como ventosas... (228)

Este juego de referencias establece un panorama en el que la cultura popular y la cultura letrada ven sus límites desdibujados en el imaginario de Martín -cantantes, actrices de cine, personajes de novelas y poemas-. Algo que en realidad es común entre muchos roqueros que beben de todas las fuentes sin discriminar. Ahora, los personajes reales y ficticios que se convierten en estrellas en el panteón de Martín, comparten un destino trágico -a excepción quizá de Tom Sawyer-.

Entre estas referencias se destacan las de Maldoror, una de las que más se repite en la novela. Este es el nombre del protagonista del poema en prosa *Los cantos de Maldoror* de Lautremont (cuyo nombre real era Isidoro Ducasse³¹⁴), un ángel maldito que recorre las calles buscando vengarse del creador, enfrentando sus creaturas y torturando seres inocentes. Como referencia encuentra estrechos vínculos al interior de la novela con el *Altazor* de Huidobro (111), con la poesía maldita de Baudelaire y Rimbaud -a quien Martín desea emular (20)-, o con el loco de Nietzsche (92). Las referencias a los poetas simbolistas son muy comunes en este tipo de relatos, ya que las historias y leyendas sobre los escritores y pintores que se reunieron en París en la segunda mitad del siglo XIX, suelen ser equiparadas con las de los roqueros y artistas pop de la década del sesenta. Las experiencias con el alcohol y bebidas como el Absinthe, con drogas como el opio y el hachís, las historias de libertinaje y experimentación sexual -que incluyen experiencias homosexuales- y una prolífera creación y experimentación de los límites estéticos y morales en la creación artística, son para muchos el origen del espíritu roquero.

En esta línea -como se había anticipado al principio de este capítulo- las referencias a la poesía que Cohen presenta en su novela, construyen una genealogía lírica para los roqueros como Martín. Esta genealogía se remonta al final de la Edad Media y principio del Renacimiento europeo con tres nombres Dante Alighieri, Cecco Anglioleri y Francoise Villon, poetas conocidos por haber escrito en lenguas vernáculas, rompiendo con el canon del latín como lengua literaria, y por haber escrito sobre temas populares contemplando alcanzar un público más amplio. Luego encontramos la figura de Shakespeare -con referencias a *Macbeth* y *El*

³¹¹ Recurso semejante al “altar de los elegidos” de *Pasto verde*.

³¹² Otis Redding (1941-1967), fue un cantante afroamericano considerado en los años sesenta como el rey del soul.

³¹³ Romy Schneider (1938-1982), fue una actriz alemana reconocida por sus interpretaciones en películas de algunos de los mejores directores de las décadas del sesenta y setenta.

³¹⁴ Ducasse es el poeta maldito menos reconocido en la actualidad, a pesar de haber contado con la admiración y el reconocimiento de los artistas surrealistas por la libertad creativa de los siete cantos de su poema. Es un personaje inquietante y maravilloso, del que se sabe poco. Vivió en Uruguay, viajó a París donde escribió y publicó en francés su única obra “Los cantos de Maldoror”. Murió a corta edad dejando como legado uno de los textos más originales y transgresores del Siglo XIX.

mercader de Venecia (59 y 235)-, quien transgrede y transforma la escritura dramática en el siglo XVII, para llegar a la gente del común. Después, dando un gran salto que omite curiosamente al Romanticismo, que sólo aparece representado por el fragmento del poema de Keats (135) y una breve alusión a Hegel (112), aparecen con gran protagonismo las referencias a los poetas simbolistas de finales del siglo XIX, rupturistas y excéntricos. Finalmente, como continuadores de esta tradición se presentan alusiones a Rilke, T.S. Eliot, Huidobro -y su *Altazor*- y Eluard que sirven como conexión entre el simbolismo y el surrealismo. Las elecciones apuntan a obras y autores que transgredieron los cánones literarios y culturales de su tiempo y que buscaron en la experimentación estética y moral la construcción de un lenguaje propio, expresivo y libre.

En referencias narrativas, *El país de la dama eléctrica* presenta una muestra reducida que privilegia títulos clásicos de la literatura anglosajona de los siglos XIX y XX: están las breves alusiones a *La dama de blanco* de William Wilkie Collins (31); a *Emma* de Jane Austen; a *Tom Sawyer* (228) y *Huckleberry Finns* (82) de Mark Twain; está la referencia al Capitán Ahab (89) que remite a *Moby Dick* de Herman Melville; la de *Lord Jim* de Joseph Conrad (228); y la de *Los cuadernos de Malte Lourids Brigge* de Rilke. Como casos especiales en lo que respecta a las referencias de la tradición narrativa se mencionan dos autores sin remitir a ningún título: Joyce, el cual Martín desea leer por considerarlo un referente literario fundamental (56) y Aldous Huxley, en relación a la exploración de las drogas (101). También está el caso de *Rayuela* (103) como caso excepcional por ser única referencia narrativa de la lengua española.

Ahora, para dejar claro que las tradiciones del rock y de la literatura no divergen de formas irreconciliables el autor introduce una serie de referencias cruzadas entre ambos mundos. Así Martín alude a las sirenas de la Odisea para exaltar la ronquera de la voz de Janis Joplin (15-16), usa poemas de Rilke o Anglioleri para componer canciones (42, 169); o propone a Francois Villon como referente para hablar de la forma en la que Frank Zappa toca la guitarra (45). Si rock y literatura se presentan como parte de una misma tradición -artística o expresiva-, los puntos de encuentro entre ambas expresiones son infinitos.

6.1.3. El loco a la sombra del molino

A lo largo de la novela, en ambas narraciones, se sugiere la posibilidad de que Martín esté loco. Es, para los otros personajes, una forma de justificar la excentricidad del personaje y a la vez funciona como reflejo de la forma en la que los estamentos más conservadores vieron al rock en sus orígenes y de cómo se suelen ver las expresiones artísticas marginales. Sin embargo, las múltiples referencias veladas y concretas a la locura en el relato parecieran ofrecernos pistas que pueden llevar a confirmar que la locura de Martín es más real de lo que se afirma. Esta sería la razón por la que los demás se sienten avocados a cuidarlo y a negarle la verdad sobre el destino de Lucina.

Estas referencias antes citadas son tan variadas y de tantas ídoles que constituyen una constelación. Por ejemplo, dentro de la obra de los poetas simbolistas que tienen presencia en la novela -Baudelaire, Rimbaud- la locura es un tópico frecuente; o el Maldoror de Ducasse, como el *Altazor* de Huidobro al tiempo que representan a ángeles o demonios, representan al loco, al hombre que da rienda suelta a sus deseos reprimidos, a su violencia y que por esta desinhibición se encuentra al margen de la sociedad.

Hay referencias más concretas también. Sin ir muy lejos, el Molino que Martín elige en su narración para realizar sus performances. De lo presente que se encuentra este símbolo de la locura en el imaginario hispanoamericano, casi que sobra hacer la relación con el Quijote; la lucha contra los molinos se ha convertido en un arquetipo cultural que representa tanto la locura como la ejecución, con arrojo y valentía, de tareas inútiles y sin sentido.

Otros referentes literarios son: la historia de la protagonista de *La dama de blanco* de Collins (Cohen, 1984: 31) encerrada en un manicomio a la fuerza y como parte de un plan para arrebatarse su herencia³¹⁵; se encuentra también la referencia a Macbeth -y su lady Macbeth- obra de la que el padre de Martín recita fragmentos enteros de memoria (59) -ejemplo que el mismo Martín usa para hablar de lo loco que estaba su padre, del que su madre afirma que es esquizofrénico (37)-; se habla en otro momento de la locura de un amigo que leía a Eluard; y cuando Martín habla de Walter alude al “loco aquel del libro de Nietzsche” (92).

Asimismo, se encuentran referencias a la locura que remiten también al mundo del rock, como la de Iggy Pop de quien Teresa afirma que debe ser psicótico, por orinar en las tasas vacías de los bares y del que Martín afirma que “Estuvo un par de años encerrado por cortarse la pansa con un vidrio” (60-61). De igual forma hay que considerar la locura que representarían los diálogos de Martín con los artistas muertos. En ambas versiones hay un personaje que logra verlos, una anciana que para todos está loca, pero que en la historia cumple la función de sabia o pitonisa. En la isla esta mujer es Rita, madre de Leuteriu un campesino alcohólico y también un poco loco, y de quien Morrison dirá que “es una bruja” (94). En el barrio este personaje es doña Edelmira, madre del panadero (155-156). Lo interesante de estos personajes es que al ser testigos de los espíritus que acompañan a Martín, siembran la duda sobre la locura de la que estas visiones serían testimonio y abre la posibilidad de una lectura de carácter místico o esotérico -que en el mundo moderno es equiparada igualmente con la locura o la ignorancia-.

Todas estas referencias se cruzan con diálogos al interior de la novela que tienen como tema la locura. Wolfgang asegura que muchos llegan a la isla para refugiarse y encerrarse al aire libre (61), que la gente escapa allí para librarse de los controles psiquiátricos (112) y Martín afirma:

Es que en Europa tienen el cerebro petrificado, o borracho de ansiolíticos, y crecen cárceles, autopistas, bares para desocupados y manicomios alternativos donde los locos aprenden macramé entre lobotomías y la lectura comentada de *Le Monde Diplomatique*, entre jaulas para misiles y barcos con cálculos biliares radioactivos. En América no se está mucho mejor, todo hay que decirlo. (201)

³¹⁵ La historia de La dama de blanco es proyectada dentro del relato de Martín cuando cuenta la historia de una amiga “una mina muy sana, (que) un día empezó a deprimirse porque no conseguía trabajo (...) Tenía dos hijos. Un hermano de ella, un tipo muy gamba, la acusó de trastornada y la enchufó en un manicomio. El hermano se quedó con los chicos (...) pero mi amiga cuando salió dos años después, te juro que estaba loca de veras” (Cohen, 1984: 61).

En este sentido, la isla, en particular, puede ser interpretada metafóricamente como una “nave de los locos”³¹⁶, que al mejor estilo de la literatura renacentista³¹⁷ permite presentar en un espacio reducido una serie de personajes que exponen diferentes dimensiones de la realidad humana a través de sus “necesidades” y locuras.

6.2. Intertextos musicales

6.2.1. Música clásica

Son pocas las referencias a la música clásica en *El país de la dama eléctrica*, sin embargo pueden ser leídas como significativas en la línea de análisis que propone este trabajo. Para empezar, entre los siete nombres de autores de música clásica que presenta la novela -Mahler, Beethoven, Verdi, Bach, Liszt, Schumann, Albinoni- cinco pertenecen al romanticismo³¹⁸. Entre estos nombres el más mencionado es el de Mahler, que aparece en cuatro ocasiones (Cohen, 1984: 11, 44, 206 y 258) y hace parte de los gustos de los dos narradores, el joven roquero y el viejo bibliotecario. Mahler es una figura controvertida del romanticismo tardío, dado que la escuela más clásica interpretaba su experimentación formal como una perversión del estilo que encontraba la perfección en la obra de Beethoven. Sin embargo, lo que el siglo XX rescata de la obra de Mahler, es precisamente la forma en la que incluyó la tradición de la música popular en su obra, así como la inclusión de elementos musicales provenientes de otras tradiciones -como textos y sonidos de China³¹⁹- y sonidos de la naturaleza³²⁰. Este eclecticismo, esta experimentación romántica que transgrede el canon bebiendo de las tradiciones populares, es uno de los nexos más fuertes entre el romanticismo musical y el rock.

Martín, como muchos roqueros, aprecia la música clásica y la reconoce -como hace con la literatura- como fuente de inspiración³²¹. No cae en trampas dicotómicas. Así, cuando se

³¹⁶ Este nombre proviene, al parecer, de un género literario popular del siglo XV en los Países Bajos. Consistía en historias sobre un grupo de personajes de diferente origen social, que por azar terminaban compartiendo aventuras en un bote, exponiendo así diferentes dimensiones de la condición humana. También en el siglo XV, algunas ciudades europeas determinaron la expulsión de quienes eran considerados locos, acción, que en ciertos lugares, se llevó a cabo a través de pequeños navíos, en ocasiones averiados, a los que subían a enfermos, locos y sujetos marginales, condenándolos en muchos casos a la muerte (Cebeiro, 2010: 20). Dentro de las manifestaciones artísticas asociadas a este fenómeno -literario y social- es ampliamente reconocida la pintura *La nave de los locos* de Jerónimo Bosch, pintada entre los siglos XV y XVI.

³¹⁷ De este tipo de novelas sobrevivió *Das Narrenschiff* del escritor alemán Sebastian Brant.

³¹⁸ Quedan por fuera Bach y Albinoni que pertenecen al estilo barroco. Sin embargo la alusión a Albinoni se da por el famoso Adagio de Albinoni, que es en realidad una composición del musicólogo italiano especialista en Albinoni, Remo Giazotto, y cuyo estilo se encuentra más cerca del romanticismo tardío que del barroco.

³¹⁹ Se alude acá a la conocida *Canción de la tierra*, Sinfonía compuesta por Mahler a partir de la traducción de poemas tradicionales chinos. Algunos de ellos, por cierto, bastante cercanos al espíritu del Carmina Burana o del mismo rock, con su exaltación de los placeres terrenales frente a la crueldad de la realidad de la muerte. “El vino ya brilla en la dorada copa/ ¡pero no bebáis todavía, antes os cantaré una canción!/ El canto de la aflicción os ha de sonar con risas en el alma./ Cuando se acerca la pena, yacen desiertos los jardines del espíritu./ se marchita y muere la alegría, el canto./ Sombría es la vida, oscura es la muerte.” O “Si la vida es sólo un sueño,/ ¿para qué, entonces, el esfuerzo y la pena?/ Yo bebo hasta que ya no puedo más,/ ¡todo el querido día!/ Y cuando ya no puedo beber más/ porque el gáznate y el alma están llenos,/ entonces camino vacilante hasta mi puerta/ y duermo maravillosamente.” (Mahler y Tai Po)

³²⁰ Resulta interesante el cruce entre la idea de Mahler de que «la sinfonía debe ser como el mundo. Debe abarcarlo todo» y la premisa de Cohen en esta novela de dar lugar a expresiones presentes en el mundo finisecular que estaban ausentes en la literatura argentina.

³²¹ Es sabido que muchos de los músicos de rock de los sesentas conocían y apreciaban la música clásica. El caso más estudiado ha sido el de las relaciones que se pueden establecer entre la música de Bach y la de The Beatles.

refiere a las Fugas de Bach lo hace, para expresar el deseo de convertirlas en “bluesazos” (109). Hace propia la idea de que para crear algo nuevo del pasado hay que destruir su legado y construir sobre las ruinas.

Por otro lado, entre los enunciados que remiten a Beethoven, resulta interesante el primero, al principio del libro (14), cuando Martín pone en su grabador *El triple concierto* durante un viaje en bus en su primer día en la isla y afirma que para él “compuso el sordo los solos de violonchelos”, en referencia, quizás, a la versión no comprobada -de uno de los biógrafos del compositor alemán- de que esta pieza fue compuesta para el joven pupilo y mecenas Archiduque Rodolfo de Austria, que por aquel entonces contaba con tan solo veinte años. En esta escena además de caracterizar a Martín a través de sus gustos, su discurso y la forma en que Martín vive la música, la referencia sirve para musicalizar la escena.

En otro sentido funciona la mención a Verdi al inicio de la versión de Gerardo (31). Este personaje-narrador afirma escuchar una de las arias de Verdi cuando ve llegar al barrio por primera vez a Martín. La idea de un aria -ninguna en particular- asociada a Martín en su primera aparición en la versión porteña de la historia, remite al lector a la idea de que va a presenciar una pieza compuesta para un solista. Si la vida es teatro, si todo es una actuación -como afirma el mismo Martín (42)- esta obra que se presencia en *El país de la dama eléctrica* tiene un único solista posible, ese es Martín. En esta medida, el aria, como forma musical, sirve en cierta medida como modelo a la novela. Estos pequeños juegos referenciales, que no revisten gran importancia para la historia o para la comprensión de la obra, enriquecen el texto a través del ejercicio literario, y hacen de esta novela un texto rico en recursos.

6.2.2. Let's rock

El país de la dama eléctrica es prolífica en referencias roqueras. La figura de Martín se encuentra atravesada por su experiencia del rock e inspirada en algunas de las leyendas del género sueña con convertirse en una estrella³²². Por esto sus conversaciones, recuerdos, acciones y narraciones se encuentran frecuentemente relacionadas con algún aspecto, anécdota o canción del rock. Al analizar las formas en las que aparecen en esta novela las referencias roqueras se puede establecer una clasificación general en cuatro grandes grupos: el primero está compuesto por las canciones que aparecen a través de algunos versos, algunas veces identificadas con el título y la banda y siempre en letra cursiva. El segundo grupo está conformado por títulos de canciones que son mencionados a lo largo del libro como parte del universo de Martín. Son canciones que él canta, tararea, interpreta o recuerda en determinadas circunstancias. En el tercer grupo se encuentran las alusiones a intérpretes reconocidos de la historia del rock. Algunas veces aparecen de forma casual como referentes vitales o anecdóticos y en otras son directamente espíritus, personajes a los que interpela con frecuencia y con los que Martín interactúa. Finalmente, en el último grupo se encuentran una serie de versos de canciones de rock compuestas por el propio Martín.

En los dos primeros grupos se pudieron identificar alrededor de sesenta referencias a diferentes canciones, claramente reconocibles gracias a los recursos formales del autor, que está interesado en que sus lectores reconozcan el universo que rodea la vida de Martín y el valor referencial y novelable de tal universo. Aquí se analizarán algunos de estos enunciados que

³²² Los ochentas son una década fundamental en el desarrollo de una nueva idea del *Star System*, que busca multiplicar las estrellas de cine y rock, y hacerlas más cercanas a los deseos de las personas del común a través del marketing.

ejemplifican las diferentes formas que toma la intertextualidad en la novela y se espera exponer la profundidad y el alcance que las relaciones intertextuales tienen respecto al desarrollo de los temas, los personajes y la historia de la novela.

6.2.2.1. Jimi Hendrix y *El país de la dama eléctrica*

No sería descabellado afirmar que Hendrix es uno de los protagonistas de *El país de la dama eléctrica*. Hay varias razones que permiten esta afirmación: primero, el título de la novela es tomado de un álbum del músico norteamericano, *Electric Ladyland*; segundo, en la narración de Martín, Hendrix es constantemente presentado como personaje “imaginario” con el que interactúa, es su amigo y referente³²³; y tercero, es el artista con más canciones referidas en la novela. La constante aparición de Hendrix y sus canciones establece nexos intertextuales con la novela en diferentes niveles: estructural³²⁴, anecdótico, histórico y temático.

La primera e ineludible referencia al rock en la novela de Cohen es su título. Remite inmediatamente a *Electric ladyland* (1968)³²⁵, el tercer álbum de The Jimi Hendrix experience³²⁶. Este disco doble es considerado por críticos y especialistas como una de las piezas maestras del músico norteamericano y una de las obras fundamentales de la historia del rock, por la exploración y experimentación musical que lleva a cabo Hendrix en las 16 canciones que componen el álbum.

El hecho de tomar “prestado” el nombre de este disco para el título de la novela obliga a pensar en posibles conexiones entre las dos obras. En primera instancia, para esta investigación, se

³²³ Sin ir muy lejos Chiani (2012) recuerda que la novela empieza y termina con apartes en los que Martín sostiene conversaciones con Hendrix y hace referencia a la dictadura. (286)

³²⁴ Acerca de *Electric Ladyland* como modelo de la estructura y la propuesta ética y estética de la novela de Cohen, Kurlat (2007) propone que “el disco opera sobre la presunción de que lo que está inscripto en él debe ser decodificado política y estéticamente por sujetos cuyo lenguaje se define a partir de la resistencia a la represión (social, institucional, familiar, etc.), pero a la vez, a partir de una búsqueda estética que permita una trascendencia que supere la inmediatez de la experiencia y la rigidez de la categorización. Cada uno de los cortes de *Electric Ladyland* defamiliariza lo conocido y presupuesto para reconstruirlo desde una perspectiva donde esos materiales se convierten en algo completamente inesperado. En este sentido, son muy conocidos los trabajos sobre la relación entre Voodoo Chile y Voodoo Child, donde los dos temas se espejan y distorsionan para crear una suerte de diálogo de modalidades y percepciones. En esa confrontación emerge la identidad de The Jimi Hendrix Experience: lo que es difuso en la individualidad de cada tema desaparece cuando se descubre que estos funcionan como la cara y cruz de múltiples perspectivas que el álbum presenta para crear una suerte de Utopía que se sabe imposible e inalcanzable.”(159).

Según Kurlat este es el modelo para la estructura especular de la novela, en la medida que “el texto se apropia de la agenda estético-política de *Electric Ladyland* por su polimorfismo y mutabilidad. El disco propone un modelo para trascender barreras raciales, de clase, musicales, etc., ya que formula una apuesta a favor de la fluidez de los materiales culturales y sociales en los cuales se apoya... y transforma. De manera simétrica, en la novela tanto la narración como las citas del rock tienden a aglutinar materiales y trazar recorridos a través de múltiples estéticas, de múltiples espacios y de múltiples posiciones políticas, sin dejarse definir o categorizar por ninguna, pero eligiendo en función de cierta búsqueda ética que intenta destruir toda forma de localismo o encasillamiento. Al mismo tiempo, cada una de las posibles versiones de Martín y su entorno, permiten trazar el recorrido y los límites de esa búsqueda. La multiplicidad de materiales y citas subraya cómo leer los eventos más allá de la narrativa que el texto presenta, pero también hace emerger los códigos del rock nacional como parte de una estética y un lenguaje transnacional que define la identidad móvil de Martín y, por extensión, de sus coetáneos. Es por eso que decodificar el texto requiere de lectores que no sólo conozcan los códigos que subyacen en él, sino que sean capaces de reponer las implicaciones políticas que el uso de esos códigos supone.” (160)

³²⁵ Esta referencia también remite al estudio de grabación fundado por Hendrix en 1970 llamado *Electric Lady*.

³²⁶ Este es el nombre de la banda con la que Jimi Hendrix alcanzó la fama y que fue disuelta tras la grabación de este álbum.

han explorado tales nexos desde una dimensión meramente textual a través de las letras de las canciones del álbum y sus probables ecos en temas y personajes de la novela. Hay que anotar, no obstante, que este ejercicio se enfrenta a la dificultad de interpretar letras con un componente metafórico y simbólico complejo. Al respecto Charles Shaar Murray (2012) afirma:

Though the primary influences on Jimi Hendrix's music come from the worlds of blues, soul, rock and jazz, his main man among contemporary lyricists was unquestionably Bob Dylan, whose conflation of Woody Guthrie's populist concerns and Arthur Rimbaud and William Blake's metaphorical and symbolist dreamscapes brought literary formalism (or, if you prefer, overweening pretentiousness) to the rock of the sixties. (81)

Un elemento fundamental de la poética³²⁷ de Hendrix es la construcción de espacios ideales alternativos a la realidad donde es posible expresar las emociones libremente y gozar de las posibilidades sensuales más allá de los límites que impone la moral. En estos espacios siempre espera una mujer, proyección y objeto de deseos y amor infinitos³²⁸. Canciones como *Room full of mirrors* (1971), *Earth Blues* (1971), *The wind cries Mary* (1967), *If six was nine* (1967) -todas mencionadas en la novela- y como *Have you been, 1983* o *Voodoo child* (del disco *Electric lady land*) remiten en diferentes momentos a estas realidades alternativas. También son frecuentes en las letras de las canciones metáforas que involucran a islas, al mar y a la arena³²⁹ en relación a la libertad y el amor. En la canción *Have you been (to Electric Ladyland)* segunda canción del álbum en cuestión se describe un lugar de la siguiente manera

Have you ever been (have you ever been) to Electric Ladyland?
The magic carpet waits for you so don't you be late
Oh, (I want to show you) the different emotions
(I want to run to) the sounds and motions
Electric woman waits for you and me
So it's time we take a ride, we can cast all of your hang-ups over the seaside
While we fly right over the love-filled sea
Look up ahead, I see the loveland, soon you'll understand

Make love, make love, make love, make love

(I want to show you) The angels will spread their wings, spread their wings
(I want to show you) Good and evil lay side by side while electric love penetrates the sky
(I want to show you) Lord, Lord I want to show you
(I want to show you) Hmm, hmmm, hmmm
(I want to show you)

³²⁷ Hay quienes objetaran el uso de este término para referirse a la obra de un roquero. En el marco del rock Psicodélico en el que se incluye la obra de Hendrix se ha llegado a menospreciar tanto su música como sus letras. La experimentación con todo tipo de drogas y sustancias alucinógenas al igual que el abuso del alcohol común en las bandas de rock de finales de los sesenta ha sido una excusa para reducir la experimentación formal y temática de diferentes artistas de la época a una simple expresión de delirios narcóticos (Como si la obra de los poetas simbolistas o pintores impresionistas pudiera ser reducida a los efectos del opio, el hachís y la Absenta).

³²⁸ Para algunos expertos en la obra de este guitarrista la contradictoria idealización de la mujer en las canciones de Hendrix es un reflejo de la difícil relación del músico con la imagen de su madre, que murió cuando él era aún un chico. Para explorar este aspecto se recomienda el tercer capítulo de la obra de Charles Shaar Murray citada en este capítulo y el artículo de Lehtonen y Juvonen (2011) *Castles made of sand – a psychodynamic interpretation of Jimi Hendrix's life and music*.

³²⁹ Las islas han sido tradicionalmente asociadas a espacios utópicos y distópicos, desde la *Utopía* (1516) de Tomás Moro, hasta la original y poco conocida Monalía de *Olimpio Pitango de Monalía* (1915) del Argentino Eduardo Holmberg; desde la Inglaterra de *1984* (1954) de George Orwell hasta las islas del Delta de las últimas novelas de Cohen.

Show you (Hendrix, 1968)

Esto lleva a pensar en la isla donde se desarrolla la mitad de la novela narrada por Martín. En la novela de Cohen la isla donde transcurre la narración responde de alguna manera a este espacio cargado de expectativas, “donde el bien y el mal descansan uno al lado del otro”; donde hippies, refugiados y criminales comparten en cierta armonía. En la isla de la novela, se propone inicialmente un lugar en el que no hay una autoridad aparente y en el que la convivencia se da en términos pacíficos. Sin embargo, Cohen contrasta este espacio ideal, presentando, al final del relato, un lugar en el que los sueños de sus habitantes son sometidos a las mismas dinámicas humanas que gobiernan la realidad porteña narrada por Gerardo: el miedo, la angustia, la ansiedad, la soledad. Se podría plantear una correspondencia con el tema de la canción *Castles made of sand* (1968) una de las más conocidas de Hendrix, que plantea que todo castillo hecho de arena está condenado a caer en el océano –“And so castles made of sand melts into the sea eventually” (Hendrix, 1968).

En otro sentido bien diferente funciona la referencia a la canción *The winds cries Mary*. En la letra de esta canción se escuchan los siguientes versos: “A broom is drearily sweeping/ Up the broken pieces of yesterday's life/ Somewhere a queen is weeping/ Somewhere a king has no wife” y unos versos más adelante “The tiny island sags downstream/ 'Cause the life that they lived is dead”. El rey sin reina, la reina que llora en “algún lugar” -indefinido, abstracto- la isla que se hunde porque la vida que ellos vivieron no existe más, son todas imágenes que podrían describir alegóricamente la historia que nos cuentan los narradores de *El país de la dama eléctrica*. Aquí se entienden estos puntos de encuentro como conexiones superficiales, que hacen parte de una red mucha más amplia, que conectan a los personajes, la historia y las referencias literarias y musicales.

Una rápida presentación de otras de estas coordenadas que son testimonio de los cruces entre las canciones de Hendrix y la novela pueden ser de ayuda. Así se encuentra que en *Crosstown Traffic* el sujeto de la canción habla a una chica que lo retrasa y le impide llegar al otro lado del pueblo; en *Little miss strange* se habla de una mujer que nadie sabe de dónde viene, que quizás es un demonio, que camina sobre su cabeza; en *Long hot summer night* presenta a una chica arrepentida que llora mientras espera que su amado la rescate; en *Gipsy eyes* se presenta el tradicional tema del hombre que se siente hechizado por la mujer, que la busca sin saber dónde se encuentra y que a pesar de caer en desgracia es salvado por la mirada de la amada -de nuevo el trasunto romántico-; en *Burning of the midnight lamp* se menciona un arete que el sujeto poético encuentra en el suelo y le recuerda a la mujer deseada, en la novela esta imagen se ve representada en la hebilla (Cohen, 1984: 96) / y el anillo (157) que Martín encuentra en las dos historias y que se infiere que pertenecen a Lucina; o en *Voodoo child* la niña voodoo puede hacer una isla de las ruinas de una montaña. En clave metafórica y alegórica se pueden encontrar aún más nexos, pero esta investigación se detiene en los más simples y concretos para evitar sobre-interpretar. Ahora, la constante en las canciones de Hendrix y sus cruces con los intertextos literarios y la novela, es la figura femenina y lo que esta representa en el imaginario del artista.

6.2.2.2. Lucina: la mujer del rock

Hay una cantidad importante de referencias musicales que sirven para construir y caracterizar el personaje de Lucina y para describir la situación en la que se encuentra Martín respecto a esta chica. En las letras de numerosas canciones mencionadas en la novela se pueden leer versos que remiten de diferentes maneras a Lucina o al menos a la idea que Martín se ha hecho de ella. Esto responde en gran medida a que su personaje, elaborado en el imaginario de Martín, responde a un arquetipo literario y popular.

Lucina es uno de los personajes más importantes de la historia, su búsqueda es la motivación el motor de las principales acciones y de los giros más importantes de la historia, ella es la razón por la que Martín emprende su viaje. Sin embargo es muy poco lo que se sabe de ella. Tras ser plantado por la chica, Martín la busca donde su tía y donde un amigo en común; la primera afirma que “su sobrina siempre había sido una desconocida” (Cohen, 1984: 198) y del segundo se dice que “la conocía mal” (198). Esto le brinda un aire misterioso que sirve de caldo de cultivo para la idealización y obsesión que desarrolla el protagonista con la excusa de la búsqueda del dinero que ella le robó.

De los recuerdos que Martín comparte en su narración se elabora la figura de una chica de 17 años, orgullosa (114), resentida con la sociedad (115, 150), dispuesta a hacer lo que sea -traficar, especular o prostituirse- con tal de no mendigar o trabajar como secretaria toda su vida (115). Martín la presenta también como una chica con unos increíbles deseos de libertad, que quería “que le pasaran cosas” para evitar que “la bazofia la encerrara en un frasco de formol (151). Al mismo tiempo, para Martín, Lucina es “la traidora” (9), “la maldita” (21), “la brujita rubia de la perdición” (39) que sin ninguna contemplación huyó con el dinero que Roli les había dado a ambos antes de desaparecer -o ser desaparecido-³³⁰. En este sentido Martín expresa sentimientos ambiguos que oscilan entre la fascinación y el resentimiento.

Al cruzar esta información con las letras de las canciones referidas en el texto se pueden proponer todo tipo de nexos. Por ejemplo, el nombre de Lucina puede ser interpretado como una extensión de esa Lucy de la canción de The Beatles, la chica de la mirada caleidoscópica, la chica con el sol en los ojos, que se ha ido, que hay que buscar. Una de las canciones más reconocidas del rock psicodélico es *Lucy in the sky with diamonds*. Esta canción utiliza una serie de imágenes oníricas³³¹ para hablar de la búsqueda de una chica que es capaz de volar sobre la cabeza de los demás. Algunos versos de la canción dicen:

Somebody calls you, you answer quite slowly
A girl with kaleidoscope eyes
Cellophane flowers of yellow and green
Towering over your head
Look for the girl with the sun in her eyes

³³⁰ Si bien se trata poco de forma explícita, no se debe menospreciar este asunto de las desapariciones que involucra a Roli y a Lucina en las dos narraciones. Es uno de los vínculos de la historia con la realidad, y con una realidad cruda y dolorosa. En 1984, año de la publicación de la novela, el tema de las desapariciones ocupa un lugar esencial en la Argentina. La Junta militar que ejerció gobierno dictatorial en el país austral ostentó el poder hasta diciembre de 1983 y negó hasta el final las prácticas de la desaparición forzada y los homicidios selectivos. Las investigaciones posteriores demostrarían que la Junta desarrolló una política de terrorismo de estado de forma sistemática.

³³¹ Por el lenguaje psicodélico, su año de publicación y la siglas de las palabras que componen el título, en relación a la vida de los miembros de la banda, esta canción siempre se ha relacionado con el consumo del ácido lisérgico, a pesar de que los compositores siempre lo negaron.

And she's gone
Lucy in the sky with diamonds
(...)
Follow her down to a bridge by a fountain (...). (Lennon y McCartney, 1967)

Lucy, como la amada de las historias de caballería, es esa chica especial, única, que se escapa y es imposible de aprehender.

En esta misma línea, la canción de Bob Dylan, *Dont think twice* (Cohen, 1984: 169) refleja la situación en la que se encuentra Martín al presentar a un sujeto poético que está viajando, que está en el lado oscuro de la carretera por culpa de un amor que no le supo corresponder su entrega y que lo hizo perder el tiempo. Y una canción como *Dead Ringer* (1981) de la banda Meat Loaf (122-123) que cuenta con versos sobre la idealización de una chica que se conoce poco pero que se convierte en el sueño del sujeto poético, resuena en la historia de Martín

(...) don't know who you are or what you do
Or where you go when you're not around
I don't know anything about you baby
But you're everything I'm dreaming of
I don't know who you are
But you're a real dead ringer for love
A real dead ringer for love (...) (Steinman, 1981)

También es casi una obligación presentar la canción *Ruby Tuesday* de los Stones³³², de la que Martín canta algunos versos en la página 86. Entre todas las referencias una de las que mejor describe y caracteriza a Lucina:

She would never say where she came from
Yesterday don't matter if it's gone
While the sun is bright
Or in the darkest night
No one knows, she comes and goes

Goodbye Ruby Tuesday
Who could hang a name on you?
When you change with every new day
Still I'm gonna miss you

Don't question why she needs to be so free
She'll tell you it's the only way to be
She just can't be chained
To a life where nothings gained
And nothings lost, at such a cost

Goodbye Ruby Tuesday
Who could hang a name on you?
When you change with every new day
Still I'm gonna miss you

³³² Esta canción juega un papel destacado en las novelas de García, Caicedo y Cohen. Esto se debe en parte por lo que representó la figura de los Rolling Stones en lo que hoy la crítica conoce como el Cock-rock o Rock de machos y lo que representa esta figura femenina en el universo del rock. Sobre este aspecto se hablará más adelante.

"There's no time to lose", I heard her say
Catch your dreams before they slip away
Dying all the time
Lose your dreams and you will lose your mind
Ain't life unkind? (Jagger y Richards, 1967)

Asimismo, cuando Martín habla de lo que siente por Lucina y de la capacidad de odio de esta, canta algunos versos de la canción *I'll kill you if you dont come back* de Meat Loaf (Cohen, 1984: 150) una típica canción de "cock-rock" en la que el sujeto poético bendice a todas las mujeres menos a aquella que lo abandonó y lo hizo ver como un tonto:

From the minute I turned and laid my eyes on you, I had no eyes of my own
I was blind to the world, you were too good to be true
But you were something to see, so very young and alone
And I still don't believe the way you turned on me
Now where's the girl that I knew?
I gave you somewhere to live and then somebody to love
You gave me nothing but trouble, man, I've been such a fool (...) (Steinman, 1981)

Como en este último verso, es común que el resentimiento en algunas canciones de rock se proyecte en la idea de la propia estupidez o la estupidez del amor. Entre las canciones que presentan esta idea en la novela están *My foolish heart* (Cohen, 1984: 83 y 199) vieja canción de jazz y una de las pocas que es mencionada en dos ocasiones; *Rocky Racoon* (204) de The Beatles, que habla de un hombre que es engañado por su mujer; *Paradise at the dashboard light* (221) una parodia del amor adolescente interpretada por Meat Loaf, y a propósito única canción en ser explicada en la novela. En la novela el mismo Martín dice en algún momento, "La verdad es que yo soy un gil: tendría que haberle preguntado de dónde salía, sus experiencias(...)" (152).

De hecho la forma en la que se construye el personaje de Lucina corresponde a la manera en la que la figura femenina es desarrollada en el rock. En primer lugar es una mujer sin voz; Lucina en la novela es un recuerdo, una chica que solo habla en las memorias de Martín y que al ser mencionada por otros personajes es sólo en referencia a su belleza o su apariencia. Esto se corresponde con lo que expertos en asuntos de género dicen sobre el rock: "Studies have found that women are portrayed as stereotypically passive, in roles discrepant with reality, and as devalued and invisible" (Harding y Nett, 1984: 60). Como afirman Frith y McRobbie en su ensayo *Rock and sexuality* (1978) el problema radica en que "Any analysis of the sexuality of rock must begin with the brute social fact that in terms of control and production, rock is a male form" (en Frith and Goodwin, 1998: 373). En este sentido el rock encierra una gran contradicción: al tiempo que aboga por una mayor libertad sexual basada, supuestamente, en la igualdad de género y el cuestionamiento a instituciones tradicionales -como el matrimonio- ha caído en ciertas dinámicas culturales tradicionales en las que las mujeres son definidas e instrumentalizadas a partir de su capital erótico (Bianciotto, 2000: 11-13)³³³. En palabras de Frith y McRobbie (1990)

³³³ El rock es un género atrapado en sus contradicciones. Una de ellas es la forma en el que el pop británico, el rock, la psicodelia y su hippismo, en relación a la revolución cultural juvenil ayudaron a ofrecer nuevos espacios de expresión y desarrollo a las mujeres. Por no ir muy lejos los conciertos de pop y rock de las décadas del 50 y el 60 se convirtieron en uno de los pocos espacios públicos en los que se le permitió a la mujer congregarse de forma masiva para expresar su deseo con cierta libertad (Frith y McRobbie en Frith y Goodwin: 381). Sin

(...)the ideology of youth developed in the 1960s by rock (among other media) had as its sexual component the assumption that a satisfying sexual relationship meant 'spontaneity', 'free expression' and the 'equality of pleasure'; sex in many ways came to be thought of as best experienced outside the restrictive sphere of marriage, with all its notions of true love and eternal monogamy. The point is, however, that this was a male-defined principle and at worst simply meant a greater emphasis on male sexual freedom. (en Frith and Goodwin, 1998: 388)

El llamado a la liberación sexual de la mujer pareciera tener como objetivo final hacerle más fácil el trabajo al hombre a la hora de la seducción, para evitar el proceso que se describe en las canciones pop de los 50 en los que las chicas se niegan a acceder a los deseos de los chicos para mantener su pureza³³⁴.

Por otro lado el silencio de la mujer en el rock se ve evidenciado por la falta de representación femenina en el gran panteón del rock. Los géneros de interpretación femenina son el pop y el soul. Sin embargo los estudios llaman la atención sobre el dominio masculino en todo el proceso de producción, distribución e incluso composición de las canciones en estos géneros. En ocasiones se citan como excepciones del rock a Joan Baez, Grace Slick o Janis Joplin; sin embargo, las tres alcanzaron la fama como vocalistas de bandas masculinas, además, la primera desarrolló su carrera más cerca del género Country y la música protesta, despojada del carácter sexual que caracteriza al rock y Janis representa en el rock la extensión de la mujer víctima del blues, que si bien lucha por tener una voz y expresarse en condiciones de igualdad, termina lamentándose por el lugar al que es confinada en el ámbito privado por esos hombres que la maltratan y la menosprecian.

Con esto no se sugiere que no existan las mujeres roqueras. Pero son pocas, muy pocas. Y algunas de ellas han alcanzado el éxito jugando bajo las reglas masculinas; es decir, a partir de una sexualización y erotización de su propia figura (Bianciotto, 2000: 41). El rol que durante mucho tiempo ofreció el rock a las mujeres fue el de las *Groupies*, chicas fanáticas de las diferentes bandas o intérpretes que seguían ciegamente a las bandas en sus giras y llegaban a someter su voluntad a los deseos de sus ídolos. La verdad es que la omnipresencia de la mujer en el rock se debe sobre todo a su rol como objeto de deseo.

En segundo lugar, la mujer del rock es una mujer que se encuentra lejos de ser una mujer real. Sheila Whiteley (2000) llama la atención sobre esta romantización de la figura femenina por su carácter insustancial y etéreo (34) y sobre como esta cualidad la vacía y la convierte en un objeto del deseo masculino, "She is etherealised and inscribed within a dreamlike and unreal world, detached from reality, defined by the male as a fantasy escape *from* reality" (35). Para desarrollar esta idea Whiteley (2000) recurre a una cita de Annette Kuhn en la que afirma que este tipo de mujeres idealizadas en las canciones por los compositores

(o)ccupy a place dangerously close to another tradition of representations of women, from myth to fairytale to high art to pornography, in wich they are stripped of will and authonomy.

embargo no es casualidad que dos de los grandes momentos comerciales del rock -los sesentas y ochentas- coinciden con una "cretinización" de las estrellas de rock masculinas, la objetivación misógina de la figura femenina (Bianciotto, 2000: 17-25) y un desarrollo exponencial de la industria pornográfica (Harding y Nett, 1984: 69).

³³⁴ El mejor ejemplo de este proceso se encuentra en las letras de las canciones de Elvis que se analizaron en las novelas de Agustín.

Women is dehumanized by being represented as a kind of automaton, a “living doll”: The sleeping beauty, Coppelia ... “she’s a real doll”. (35)³³⁵

La construcción de esta figura, muy de la mano de lo que ocurre con la mujer en el romanticismo y en la música popular del Siglo XX, deriva en una mujer definida y representada por y en el deseo del hombre. Tanto en el rock como en el pop la figura de la mujer es construida a través de metáforas e imágenes etéreas que representan a un “ángel salvador” cuando satisface los deseos del hombre -como en *When did you leave heaven* de Big Bill Broonzy (Cohen, 1984: 89)-; a una “rompecorazones”, cuando se niega a satisfacer tales deseos -como en *Foxy lady* de Hendrix (114 y 199)-; o a una “hechicera” cuando no colma las expectativas generadas en la idealización y el hombre no se quiere hacer cargo de su responsabilidad:

As objects, the images of women (i.e., the moral judgements made by men) reflect men's ambivalences. Thus, an image may be "good" at one time, "bad" at another, depending on its serviceability for the man making the judgement. As the image is judged, so is the woman incarnating that image (Ruth,1980:90). (Harding y Nett, 1984: 62)

En la novela Martín dice “a mí me parecía que Lucina era de arena³³⁶. Fue la única vez que me pasó por la cabeza que podía existir un cuerpo a mi medida donde no se entraba ni se salía porque el asunto era estar y haber estado siempre” (Cohen, 1984: 114); no obstante esta idealización, o quizás por ella misma, Lucina se convierte después en la “traidora” y la “brujita”. En un momento del relato de Martín, mientras busca información sobre Lucina recorriendo ciudades europeas, afirma que para no levantar sospechas modificaba la historia y cambiaba el nombre de Lucina por el de Beatriz o Claudina. Beatriz, es la figura reina del ideal romántico, que con su pureza lleva a Dante a transitar por el infierno, el purgatorio y el cielo. Claudina es la protagonista de *La tragedia Policiana* de Sebastián Fernández. En esta historia Claudina es la mentora de Celestina, que hace de tercera en una historia de amor, pero que resulta ser además de alcahueta una hechicera perversa y diabólica³³⁷ (Arbeloa, 2010).

Esta ambivalencia encuentra eco en la novela con las letras de canciones en las que se exalta a la figura femenina al tiempo que se demoniza o que hacen un llamado a las mujeres a liberarse de las cadenas morales para dejarse poseer o dominar. Letras de canciones como *Foxy lady* de Hendrix (114), *Still crazy after all this years* de Paul Simons (82), *Dizzy miss Lizzy* de John Lennon (118), *Paradise at the dashboard light* de Meat Loaf (221) o *Muchacha ojos de papel* de la banda argentina Almendra (89) son un ejemplo de estas contradicciones. Ahora, dentro de este contexto la expresión de esta feminidad termina hablando más de las inseguridades de la figura masculina que de las debilidades de la femenina. Por lo que a continuación se analizará la figura de Martín en relación a los referentes provenientes del mundo del rock que aparecen en la novela.

³³⁵ En Kuhn, A. (1985) *The Power and the Image. Essays on Representations and Sexuality*, London: Routledge, p. 12.

³³⁶ De nuevo se propone el juego metafórico con la arena, que remitiendo o no a la canción de Hendrix *Castle made of sand*, propone la imagen de lo etéreo, de aquello que es maleable y se desvanece fácilmente.

³³⁷ Dentro de la tradición del blues en la que se alinean por cierto los Stones y Hendrix también se da lugar a esta idea de una mujer sin alma, deseable, pero extremadamente peligrosa que resuena con la imagen que la iglesia promovió de las brujas en la Edad Media (Whitely:2000, p.38).

6.2.2.3. Martín: las inseguridades del “cock rock” y la victimización de la mujer

El “*cock rock*” es el nombre que se le ha dado a una corriente del rock cuya performatividad es expresión de una “explícita, cruda y en ocasiones agresiva” sexualidad masculina. Como bien explican Frith y McRobbie

In this performances mikes and guitars are phallic symbols; the music is loud, ritmically insistent, built around techniques of arousal and climax; the lyrics are assertive and arrogant, though the exact words are less significant than the vocals styles involved, the shouting and the screaming (en Frith y Goodwin, 1998: 374).

Este fenómeno -como todo proceso cultural- es resultado de la relación de múltiples factores, que van desde la influencia del baile de los principales intérpretes negros de rock & roll de la década del cincuenta -Little Richard y Chuck Berry por ejemplo- a los procesos de liberación sexual de la década del sesenta, pasando por la reacción a patrones culturales y morales de comportamiento propios de las tradiciones protestantes. Sin embargo, es importante destacar que los mismos intérpretes que son considerados grandes exponentes del “*cock rock*” -Mick Jagger, Robert Plant, Jim Morrison y Jimi Hendrix³³⁸- también son reconocidos por incluir en su performance un importante componente de ambigüedad sexual como ropa ajustada, cabello largo, movimientos femeninos con los que seducen a su público -que por cierto era masculino en su gran mayoría- y que tenían muchas veces como objetivo provocar y forzar los estrechos límites de la moral conservadora. El problema es que en su afán provocador y dando rienda suelta a ciertas pulsiones reprimidas, estos mismos artistas terminaron replicando y llevando al límite conductas sexistas reaccionarias. El intérprete de “*cock rock*” representa el rol del macho alfa que controla y domina su entorno, haciendo alarde de su poder y su potencia. Pareciera que para este tipo de artista toda relación está sometida y limitada a una estrecha dinámica sexual que lo obliga a demostrar todo el tiempo cuan macho es. El modelo masculino que se eligió fue el del hombre conservador e inseguro que reafirma su sexualidad denigrando constantemente a la mujer, para lo que tiene que prolongar los mitos de la debilidad e inferioridad femenina y de la omnipotencia del deseo sexual masculino.

El éxito alcanzado por algunas bandas e intérpretes de rock que seguían este patrón -The Rolling Stones, The Doors, Led Zeppelin, entre otras- llevó a que estas conductas empezaran a caracterizar el rock como género y, por lo tanto, también se ve reflejado en los temas y las letras de sus canciones, cargadas cada vez con más referencias sexistas o directamente machistas -ni hablar de los videos-. De hecho este fenómeno empezó a caracterizar el rock en oposición a la música pop que era identificada por un sonido más suave y por ser expresión de una sensibilidad más romántica. Así, para inicios de la década del setenta el rock se identificaba como un género para un público masculino y el pop como un género para público femenino; prolongando así patrones culturales de ese mundo adulto que el rock supuestamente rechazaba. Al respecto Frith y McRobbie son tajantes cuando afirman que

(...) the most important thing about late sixties rock was not its well-discussed, countercultural origins, but the way in which it was consolidated as the central form of mass youth music in its cock rock form, as a male form of expression. (En Frith y Goodwin, 1998: 388)³³⁹

³³⁸ Hay que aclarar que en algunos casos esta interpretación hipersexual y machista hacía parte de una actuación. En el caso de Hendrix, por ejemplo, las biografías destacan que en su vida privada Hendrix no replicaba este tipo de conductas; sino que todo hacía parte de un performance que buscaba llamar la atención del público. Sin embargo, esta representación pública no deja de tener consecuencias por el hecho de que los músicos actuaran diferente en lo privado.

³³⁹ Es importante aclarar acá que reafirmar el machismo y el sexismo no fue el único rol que desempeñó el rock en lo que a ideología sexual se refiere. A su manera y cargado de contradicciones el rock también desempeñó un

En *El país de la dama eléctrica*, Martín a través de sus gustos, sus referentes y su actitud busca convertirse en un exponente del “cock rock”. Su vestimenta³⁴⁰, su trato despectivo hacia los otros, hacia los que no entienden de rock, su performance de estrella consagrada cuando en realidad no ha tenido ningún éxito; su deseo de control y dominio sobre su público, sobre Lucina, pueden ser leídos como una proyección de la actitud roquera. Uno de los pasajes que mejor refleja esta actitud es cuando se presenta el personaje de Lina, una holandesa que vive en la isla y cuya actividad principal es la de disfrazarse. Cuando se habla del personaje por primera vez (Cohen, 1984: 62) se desarrolla un diálogo que refleja las formas que toma el machismo dentro de una comunidad y la agresividad -pretendida o real- del “cock-rocker”:

Comentan que Lina, la esposa de Ronnie, le dio una trompada a un campesino. Es probable que el campesino le haya rogado doce minutos de festín. “Yo no creo que el tipo sea muy culpable”, me dice Walter en voz baja; “si vos tuvieras una esposa con bigotes y un buen día ves pasar a una holandesa moviendo el culo por el medio del campo, ¿no se te revolverían los jugos?” “Yo, la violaría”, digo: “con una mazorca en la boca, así es más opresivo. Mientras tanto le podría cantar *You are the sunshine of my life*”³⁴¹ (62)³⁴²

No es casualidad que entre los espíritus de roqueros que lo acompañan en su periplo se encuentren precisamente Hendrix, Morrison o Sid Vicious tres de los representantes más admirados del “cock rock”; como tampoco son casualidad las referencias antes citadas a The Rolling Stones o Meat Loaf³⁴³ o la elección de Janis Joplin como figura femenina del rock.

En cuanto a Janis Joplin, hay que decir que es la intérprete de rock más conocida, en parte porque su muerte por sobredosis a la corta edad de 27 años, permitió la construcción de un mito en torno a su figura y su música -como también ocurrió con Hendrix, Morrison o Brian Jones- Sin embargo, la figura de Joplin en la novela funciona tanto como referente roquero, como referente femenino. En este último caso representa una figura cargada de ambigüedades. Por un lado es la mujer fuerte, que labra su propio camino en un mundo de hombres, que desafía

papel importante en el alcance de múltiples libertades sexuales, e incluso en los setenta, gracias a artistas como David Bowie o Lou Reed, en la visibilización de minorías sexuales. De hecho hay que destacar que los efectos sexuales del rock no se dan solo en la esfera de la definición de los roles masculino y femenino, sino que también contribuye al más complejo proceso de sexualización del placer que caracteriza a nuestra sociedad en la actualidad. (Frith y McRobbie en Frith y Goodwin, 1998: 389). Esta ambigüedad también se ve reflejada en la novela en la personalidad de Martín, que es un chico sensible y que, en realidad, no muestra estar obsesionado por el sexo, incluso rechaza en las dos versiones la oportunidad de tener un romance con chicas que se entregan a sus deseos, para no traicionar a quienes considera sus amigos.

³⁴⁰ Al inicio de las dos versiones de la historia de Martín se hace una descripción de su vestuario: “vaqueros, campera de cuero negro. Tengo el pelo corto, teñido con jena, un aro en la oreja derecha, botas de gamuza verde, camiseta borravino” (Cohen, 1984: 12) y en el relato de Gerardo “pantalones de cuero negro, una campera por la que asomaba la camiseta roja y botas de gamuza verde con tacos sólidos como yunques” (22). Las prendas de cuero negro y los zapatos de gamuza son característicos del mundo del rock y remite incluso a canciones e íconos masculinos del primer rock’n roll como Elvis o Marlon Brando o a figuras del “cock rock” como Morrison y el mismo Hendrix.

³⁴¹ La canción *You are the sunshine of my life* de Steve Wonder es una canción soul romántica que musicalizando la violación que proyecta Martín funciona por contraste para exacerbar lo grotesco de la escena.

³⁴² Cabe aclarar que este pasaje puede ser leído en clave paródica como respuesta de Martín a la justificación que hace Walter de la actitud del campesino que termina siendo golpeado por Lina (Cohen, 1984: 62). Aún en este caso la respuesta de Martín no sería otra cosa que una exageración de lo que se espera de él “socialmente” por el rol que ha encarnado como roquero.

³⁴³ Meat Loaf es una banda que no ha tenido la misma trascendencia histórica que otras de las bandas mencionadas en el libro, pero en los ochentas fue una banda con amplio reconocimiento a nivel mundial dentro de la corriente del Heavy Metal, corriente, en la que por cierto, la actitud de “cock rocker” alcanzó sus expresiones más exageradas y agresivas.

los roles tradicionales, que bebe whisky, consume drogas y usa a los hombres como juguetes sexuales; por otro lado, en las letras de sus canciones se presenta a sí misma como una víctima, tanto de las presiones y roles sociales tradicionales, como de los hombres que la han usado y violentado en su vida dentro de tortuosas relaciones amorosas. La figura de Joplin encaja perfectamente en la novela, porque en sus dos facetas sirve como referente para la Lucina de Martín, que a pesar de su independencia en ambas versiones de la historia, se infiere que es asesinada o violentada por las figuras de autoridad del barrio -los “milicos”- y de la isla -el mafioso-. De alguna manera para que el “*cock rocker*” pueda lucirse y brillar necesita de mujeres débiles, mujeres víctimas, que necesitan un hombre que las ayude, que las salve. De ahí surge otro de los grandes logros de Cohen en la novela. La figura del macho roquero termina siendo inútil e impotente en el mundo real. Todo su performance no sirve de nada, porque ni su música, ni su pasión, ni sus poses le permiten salvar a “su chica” de un destino del que él mismo es partícipe. Peor aún, Martín ni siquiera puede acceder a la verdad de lo que le ocurrió, y para lidiar con la incertidumbre, en ambas versiones, inventa o recrea escenas que presentan a Lucina viva y victimizada, aunque, según creen todos los que lo rodean, lo más probable es que Lucina ha sido asesinada y desaparecida.

6.3. Conclusiones preliminares de *El país de la dama eléctrica*

Uno de los grandes problemas al trabajar con ciertos textos literarios es la definición o clasificación del género al que pertenecen. Al trabajar con novelas, como las que propone este proyecto, se han encontrado constantemente intentos de definirlos con denominaciones ya instauradas en la crítica literaria como “novelas de formación o “*Bildungsroman*”; con nuevas categorías como “novela pop” o “novela rock”; o muchas veces con reducciones simplistas tan básicas como “novelas juveniles”. La pregunta que, sin ser fundamental, surge ante cada novela es ¿cómo se puede clasificar este relato? Y dada la condición mestiza de la novela como género, la respuesta depende de los elementos que, según el juicio propio, priman en la historia. En este sentido las novelas analizadas hasta el momento se podrían clasificar en su mayoría como novelas de formación por su énfasis en el proceso de crecimiento de los personajes a través de experiencias propias de la adolescencia o algunas como “novela pop”, por la importancia que asumen los referentes de la cultura popular, como el cine, la televisión y la música en las experiencias de los jóvenes. *El país de la dama eléctrica* está atravesada en su estructura y su historia por el rock, por lo que le aplica de alguna manera ese mote tan poco desarrollado y tan menospreciado por la crítica que es la “novela-rock”. Lo es también en la medida que no se reduce a eso, a simplemente representar momentos de la historia del rock o a plagar un texto de referencias roqueras. Este novela es un relato bien construido, que sin descuidar la historia, desarrolla todo un contexto fundamental en la segunda mitad del siglo XX para las naciones latinoamericanas, sin caer en el realismo social o incurrir en la exaltación adolescente de los valores contraculturales.

En esta novela la literatura como ejercicio, como tradición cultural, se entrelaza de forma fluida con ese fenómeno cultural que es el rock, a través de sus símbolos, su música, sus letras, su performatividad y su historia. Rock y poesía ofrecen el tema central, la búsqueda de la mujer amada-ideal; la forma de actuar de los roqueros -vinculada a la actitud de personajes como Rimabud y Angliolieri- sirve de modelo al protagonista; la música y las letras de Jimi Hendrix, ayudan incluso a la elaboración de espacios y ambientes; y asimismo ciertos ideales comunes de la poesía y el rock sirven para presentar por contraste la crudeza de una realidad, que difícilmente puede ser aprehendida por manifestaciones artísticas.

Resulta admirable la forma en la que el autor evita las trampas que supone trabajar con realidades tan contemporáneas -la dictadura, el exilio, el *Star System* del rock-, y ejerce una crítica descarnada y brutal hacia los patrones de comportamiento que se desarrollan y transmiten en productos culturales, sean novelas, poemas o canciones de rock. Presentando de alguna manera cómo -más allá de lo discursivo- los procesos creativos, al igual que los ideales de una época, son reflejo de los triunfos y fracasos que ostentan una sociedad y su cultura.

En este sentido es destacable lo que Cohen hace con la figura femenina en la novela y como al mismo tiempo que expone y denuncia a través de enunciados roqueros algunas de las formas que toma la violencia de género en la sociedad, construye todo un contexto histórico, social y cultural, presente en la tradición literaria y popular romántica, que termina justificando esta violencia en nombre del amor y el deseo. Cohen logra ver más allá de la rebelión infantil que proponen personajes como los de *Pasto verde* y descubre, como afirmaría Chastagner (2012) sobre algunos reconocidos versos de The Rolling Stones, que

Todo eso está lejos de la rebelión humanista y del compromiso con causas generosas a las cuales el rock ha sido asociado (...) con estos eslóganes poco amables estamos en el corazón de una revuelta adolescente, apolítica y egoísta, de pequeños machos que tratan de emanciparse de sus madres y dominar a sus novias (...) (65)

Lo que queda en evidencia en la novela es que la rebelión del roquero -que se hace extensiva a la tradición literaria romántica- es ante todo una afirmación de la masculinidad.

7. *Héroes*

Encerrado en mi casa
Todo me da igual
Ya no necesito a nadie
No saldré jamás
Parálisis Permanente
Autosuficiencia (1984)

Héroes (1994) es la segunda novela de Ray Loriga tras la publicación en 1992 de *Lo peor de todo*, una breve novela en la que ya se perfilaban las características que consagraron a su autor en los noventa, pero que no alcanzó a llamar la atención tanto como *Héroes*, obra de culto entre los jóvenes españoles fanáticos del cine y el rock.

Para empezar hay que decir que la cualidad de novela de *Héroes* ha sido discutida hasta el cansancio, especialmente por su estructura fragmentaria y la ausencia de una historia y linealidad claras. El texto consiste en 84 breves capítulos -de entre media página y tres páginas de extensión- que presentan episodios aislados de la vida de un joven de unos veinticinco años: anécdotas familiares, descripción de sueños, escenas de corte cinematográfico y exposición de reflexiones, sueños y frustraciones del personaje. La mayoría de los apartes están relatados en primera persona, pero hay apartes que usan la segunda o la tercera persona. El lenguaje que usa el narrador es en unos apartes directo, claro y dinámico y en otros simbólico y oscuro en su significado y significantes. Es un texto que para la construcción de una historia demanda un narratorio, un lector activo que a través de su imaginación, y sus propios referentes culturales, dé forma en su cabeza a la historia del joven protagonista.

Esta forma, en apariencia caótica, cumple la función de ayudar a transmitir al lector la sensación de confusión y angustia que cobija al narrador. En ausencia de una historia que de sentido concreto a la vida del personaje se recurre a las imágenes, los recuerdos y los referentes que plagan su cabeza, en el encierro al que se ha recluso a sí mismo “hasta estar verdaderamente capacitado para engrosar las filas de los ángeles”³⁴⁴ (Loriga, 1994: 13).

En lo que respecta al mundo referencial de la novela se logró la identificación de un par de alusiones explícitas a la cultura letrada y más de sesenta referencias a la cultura popular entre canciones, artistas, programas de televisión, actores, directores y obras cinematográficas. En lo musical se presentan catorce referencias explícitas a canciones y múltiples alusiones a más de veinte artistas y bandas reconocidas del rock anglosajón, entre las que las referencias a David Bowie y Bob Dylan entre otros, ocupan un lugar especial. Sin embargo, la influencia del mundo del rock en la historia, la forma y la estructura de la novela es tal, que -como ocurre con *Pasto verde* de García Saldaña o algunos fragmentos de *¡Qué viva la música!* de Caicedo- el texto literario entra en crisis.

³⁴⁴ Los ángeles desempeñan un rol simbólico de gran importancia en la novela. Ahora, si bien en muchos de los apartes los ángeles se relacionan con figuras como las de Bowie o Reed, remiten a la película *El cielo sobre Berlín* del director alemán Win Wenders (Caro, 2007: 233). Esta película fue un hito dentro los movimientos contraculturales de finales de los ochenta por narrar una historia de ángeles caídos en una Berlín contemporánea con un lenguaje simbólico y poético. Imágenes asociadas a esta película se encuentran en algunas de las novelas españolas de los noventa.

7.1. *Héroes*, literatura y rock

En esta novela Loriga no muestra ningún interés en presentar u ofrecer al lector una tradición literaria que dialogue con la historia, los personajes o el universo de *Héroes*. Este es un gesto que no se debe menospreciar: en la gran mayoría de los textos analizados hasta ahora se encuentra una evidente intención de romper con los cánones habituales de la literatura hispanoamericana y una fuerte identificación de los autores y las novelas con géneros propios de la literatura anglosajona. De igual manera, es clara la intención de desdibujar los límites convencionales entre la cultura letrada y la cultura popular, pero sin negar su lugar al universo literario. En *Héroes*, no obstante, prácticamente no hay referencias literarias y formalmente se puede alinear tanto en las tradiciones cinematográficas y musicales como en la letrada. Esto crea la sensación de encontrarse frente a un texto que rechaza el acervo en el que se inscribe como novela, para abrazar una nueva tradición en la que priman referentes y formas narrativas provenientes de los medios de comunicación masiva.

Esto no implica en lo más mínimo que dicha tradición literaria no exista para la novela. En este sentido la investigación de Adelaida Caro (2007) presenta una interesante perspectiva en la que a partir del análisis de otros textos de Loriga y de entrevistas realizadas al autor construye una tradición que alinea a Loriga en el universo de la literatura Beat, y en las corrientes de la novela de iniciación, el Realismo sucio y la *Hollywood Novel* norteamericanas (68). Estas tradiciones están presentes en el texto, es innegable. Sin embargo, de ceñirse al libro, resulta más apropiada la lectura de Christine Henseler y Randolph D. Pope (2007) que incluye a *Héroes* en la tradición lírica musical. Es decir, que la estructura y los temas de la novela, beben tanto de las corrientes literarias antes mencionadas como de los recursos líricos y narrativos presentes en las tradiciones musicales del jazz, el folk norteamericano y el rock. El mismo Loriga en una entrevista da pistas al respecto: “(e)ntre mis referencias se compatibilizan perfectamente Kerouac con Bob Dylan y con Ginsberg, o Patti Smith con Rimbaud. El rock & roll no es sólo música, es cine, es literatura, es pintura, hay una conexión entre todo”³⁴⁵ (Pita, 2015).

Se podría decir que incluso el universo literario que el autor elige como tradición para su novela está permeado o filtrado por el mundo del rock. Henseler (2004) va un poco más lejos y afirma:

(...) The minichapters, together with an almost psychedelic writing style that mimics the short and poetic form of song lyrics, join to create a soundless record that has been rejected by many critics for pertaining to the world of music more than to the literary arena (...)

Loriga, the song writer, rediscovers lyrics by Bob Dylan and Jimi Hendrix because he believes that their messages are more powerful than those by consecrated poets. Like Mañas, Loriga undresses reality by examining it through visual and oral means of entertainment without filtering language through a lens. The power of his text lies in not just the inclusion of intertextual references to popular culture, but in the conversion of a popular culture turned narrative or a narrative turned song (...) As literary rock star, Loriga produces a counterculture narrative that intimately relates to mainstream youth culture. (697)

³⁴⁵ La descripción que José F. Colmeiro (2001) hace sobre el lugar del rock en la obra de los autores de la Generación X se ajusta particularmente bien a la narrativa de Loriga en *Héroes*: “Su referente literario más cercano es el mundo del rock, de donde se nutre su heroísmo y su mitología. Esto se traduce en un cierto minimalismo estético, la profusión de imágenes violentas con toques ligeramente surrealistas, una preponderancia de escenas deshiladas, frecuentemente con escasa voluntad de progresión narrativa y con la consistencia fluida y el ritmo frenético de una canción o un video-clip.” (13)

Es cierto que hay una resemantización del mundo roquero, en función de una narrativa acorde con la estética juvenil de los noventa; pero afirmar que el lenguaje de la novela de Loriga no está “filtrado” por una lente, o que su narrativa se transforma en canción, resulta no solo aventurado sino difícil de demostrar -a pesar de lo que Loriga afirme sobre su propia obra³⁴⁶-. Hay que ser cautos con el entusiasmo intermedial que proponen estas afirmaciones. Los capítulos cortos del libro son comparados con frecuencia a canciones, sin embargo es importante resaltar que estos capítulos carecen del lirismo -anáforas, aliteraciones y repetición de imágenes- propio de la música, incluso de la poesía (Steenmeijer, 2005: 251).

Lo que sí toma *Héroes* del álbum musical es la libertad argumental. Es común a partir de los últimos años de los sesenta encontrar álbumes de rock con un tema central, pero cuyas canciones funcionan con independencia unas de otras, incluso si comparten elementos, temas o personajes. Estos son conocidos como álbumes conceptuales. El álbum conceptual de rock, bebe a su vez de otras expresiones como la ópera, el teatro y la poesía; una de las características de este tipo de producción es que la trama o la historia detrás del álbum no es clara en muchos casos debido a letras con un contenido simbolista³⁴⁷. En la novela de Loriga, esta ausencia de hilo argumental puede ser interpretada como extensión de la búsqueda literaria prefigurada en novelas como *Rayuela* o *62 Modelo para Armar* de Julio Cortázar -en el contexto hispanoamericano- o como manifestación de un pathos de la postmodernidad, en la que a falta de metarrelatos que den unidad y sentido a las historias, se deriva en textos fragmentarios.

La tesis que propone esta investigación es que *Héroes* está construida como un álbum musical sin pretender ser un texto musical. Toma como punto de partida algunos elementos temáticos, formales y estéticos propios de los álbumes y las canciones de rock para construir un texto literario acorde a algunos patrones de la cultura popular de finales del siglo XX. Esto no lo convierte en un texto musical, sino en un texto literario con una fuerte presencia de intertextos musicales.

Entre los enunciados provenientes del mundo musical, se identificaron múltiples referencias de dieciséis intérpretes y/o bandas vinculados al mundo del rock y alrededor de doce canciones, entre fragmentos de letras y menciones de títulos. El material para análisis es abundante por las diferentes formas que asumen las relaciones intertextuales en este texto tan particular; sin embargo, la importancia de las alusiones a David Bowie y su obra, y las posibles relaciones con las composiciones de Bob Dylan, ofrecen un interesante material en el marco de la presente investigación.

³⁴⁶ En una entrevista el autor afirma que “*Héroes* era casi un disco, eran las canciones que uno oye en su cabeza, y el narrador era yo: me pareció una jugada honesta” (Pita, 2015). El problema está en la imposibilidad del lector de percibir una dimensión o cualidad musical en esta “canción”.

³⁴⁷ Uno de los mejores ejemplos de este tipo de producción musical es el álbum *The Wall* (1979) de la banda británica Pink Floyd, llevado al cine por Alan Parker en 1982. En este álbum la historia de Pink -alter ego de Roger Waters, principal compositor de las letras y la música del disco- reconstruye diferentes episodios de su vida hasta convertirse en una estrella consagrada del rock. La historia cobra sentido completamente en las imágenes de la película, pero sin esta es muy difícil acceder a todo el universo que proponía el autor en las letras. Si bien este álbum o su película no son mencionados en el libro, acá se considera la posibilidad de que sea uno de los textos con los que dialoga la novela de Loriga, debido a la forma en la que se presenta a la figura de la estrella de rock, despojada de todo su glamour y desnuda en sus debilidades psicológicas, como cualquier ser humano. De hecho uno de los episodios de la novela (154-155), que transcurre en una habitación de hotel, cuando alguien llega a reclamarle sus excesos como estrella de rock al personaje que narra, se parece mucho a una de las escenas de la película *The wall*.

7.2. Bowie, textos y paratextos

7.2.1. La tapa

La tapa del libro ha sido objeto de varios comentarios que destacan la imagen del autor en la portada como referente inmediato al mundo roquero: su campera de jean, el cabello largo, los anillos, la cerveza, la mirada desafiante. Como punto de partida, muchos de estos análisis toman una entrevista hecha a Loriga en la que habla de Bob Dylan y su hábito de usar fotografías de sí mismo en las tapas de sus álbumes (Pita, 2015). Sin embargo, como el mismo Loriga dice, este es un hábito común entre las grandes estrellas del rock. Por ejemplo, sin ir muy lejos, David Bowie, gran referente de la novela en diferentes planos, aparece en la tapa de los tres álbumes de la *Trilogía de Berlín*, de donde salen varios de los enunciados musicales presentes en la novela. Esto sin hablar de otros referentes como Lou Reed, Jim Morrison, Jimi Hendrix o Iggy Pop, todos mencionados en la novela y todos con tapas de discos en las que aparecen retratos suyos.

De igual manera no es un recurso del todo extraño a la literatura de las últimas décadas. El *Star System* editorial no ha sido ajeno a las dinámicas de promoción que venden tanto una novela como la imagen de su autor. Sin ir muy lejos, dentro del contexto de este trabajo las imágenes de Gustavo Sainz, José Agustín y Andrés Caicedo han sido explotadas de diferentes maneras dentro de las campañas de promoción editorial³⁴⁸. Al fin y al cabo, las estrategias de mercadotecnia desarrolladas en el cine y el rock se han proyectado sobre toda la industria cultural, incluyendo, a pesar de sus propios prejuicios, las formas más elitistas de esta industria, como la música clásica y la literatura “seria”³⁴⁹.

7.2.2. La dedicatoria

“A Ziggy” es la fórmula con la que Loriga dedica el libro. Dado el lugar que ocupa la figura de David Bowie en esta novela, la dedicatoria remite inmediatamente a Ziggy Stardust, nombre de un personaje creado y encarnado por el artista británico entre 1971 y 1973. Este alter ego de Bowie hace parte de un proyecto creativo que tuvo como resultados un álbum llamado *Rise and fall of Ziggy Stardust and the spiders from Mars* y un tour que recorrió Reino Unido, Norte América y Japón.

Ahora, la complejidad que encierra esta simple referencia radica en lo que esta figura y este disco representan en la historia personal de Bowie y en la historia del rock³⁵⁰. Ziggy Stardust

³⁴⁸ En el caso de Sainz, una fotografía suya se encuentra en la portada de la primera edición de *Gazapo*; La imagen de José Agustín fue usada en la contratapa de algunos de sus libros como estrategia para explotar su juventud y en lo que a Caicedo respecta su fotografía con pelo largo y lentes gruesos figura en la tapa de algunas ediciones de las últimas dos décadas como parte del rescate que la Editorial Norma hizo de la obra de este autor.

³⁴⁹ Para mencionar solo un par de casos se propone revisar lo ocurrido con las figuras de Gustavo Dudamel y Roberto Bolaño en los procesos de promoción de la música clásica y la literatura mundial.

³⁵⁰ Para profundizar en este aspecto se recomienda ir a los análisis que, desde diferentes perspectivas, dedican a esta figura Adelaida Caro M. (2007: 194-196) y Martin Stennmeijer (2005: 25). También se puede recurrir algunos de los textos que ya sea desde lo musical o lo biográfico abordan la carrera de Bowie. Por ahora baste con decir que el álbum considerado un disco conceptual, en realidad asume esta forma tras su producción y publicación. Muchas de las cosas que se dicen de Ziggy, de Bowie en el periodo Ziggy y del álbum, no se pueden deducir o interpretar de las letras de las canciones, sino que son fruto de la mitificación de la que fue objeto este personaje por parte de los fanáticos y de algunos de los miembros que hicieron parte del proyecto, incluido el mismo Bowie.

simboliza cambio, metamorfosis, exploración. El éxito de la carrera musical de Bowie es caracterizado por los múltiples cambios estéticos que sufren su obra y su imagen, a partir de una serie de exploraciones que el artista británico llevó a cabo desde la creación del personaje de Ziggy en 1971, hasta la creación del personaje de Lazarus, antes de su muerte en el año 2017³⁵¹. David R. Shumway, al hablar sobre la importancia de la performance en el rock propone que

Rock stars cannot be considered simply as musical performers even when they are on the concert stages. In addition to the music, rock'n'rollers have performed "themselves", or rather, the role to roles they inhabit as stars. This is perhaps most obvious in the case of rock'n'rollers like David Bowie or Madonna, where the stars has made a point of inhabiting many different characters or images. (En Horner y Swiss, 1999: 193)

Parte del atractivo y el misterio que rodean a Bowie, surgen de una comprensión muy especial de lo que son la performance y el performer, y los límites de estos con lo que, en líneas generales, se suele denominar como realidad. De ahí que la dedicatoria de la novela de Loriga a un personaje de ficción funcione también a modo de epígrafe y anticipe el ingreso a un territorio en el que los límites entre ficción y realidad se diluyen tanto para el narrador como para el lector. Este cuestionamiento al principio de realidad como las ideas de la transformación y el cambio, como motor de la creación y de la vida, se encuentran en la esencia de esta historia y en las relaciones intertextuales que desarrolla con el mundo del rock.

Finalmente el personaje de Ziggy amenazaba, en palabras del mismo Bowie, la identidad de su creador, por lo que en el último concierto de la gira, en 1973, de forma dramática y teatral decidió abandonar la banda The spiders from Mars³⁵², y dar por muerto a Ziggy Stardust tras la última canción³⁵³.

El protagonista de la novela de Loriga se encuentra atrapado en sus miedos. Por un lado no quiere vivir o morir bajo las reglas y los estereotipos que propone la sociedad, por lo que decide aislarse y recluirse, estático en su habitación. Pero sin movimiento no hay transformación. Para darle lugar a Aladín Sane y al Duque Blanco, para que la *Trilogía de Berlín* suceda, Ziggy -el extraterrestre, el joven roquero venido de otro mundo- debe morir y permitir que la vida continúe. El protagonista de *Héroes* cree que encerrándose en su habitación y sus canciones puede evitar caer en los roles preestablecidos por la sociedad y proteger su identidad y sus sueños de joven roquero:

Creo que todo el asunto gira entorno a no dejar de ser lo que soy ahora.

¿Y qué eres ahora?

Nada. Una especie de cartucho rellenable. Pero noto que esto acaba y me da miedo. Me siento como una serpiente que no quiere mudar la piel. (Loriga, 1994: 84)

³⁵¹ Tras el personaje de Ziggy y antes de viajar a Berlín, Bowie representó a Aladín Sane y al Duque Blanco en la búsqueda de una nueva identidad creativa

³⁵² Otro dato curioso es que Bowie no habló de la decisión de abandonar la banda con los miembros de esta, por lo que estos descubrieron que el proyecto y la colaboración con Bowie terminaban en el mismo momento que el personaje de Ziggy se despedía de su público. Por eso la insistencia del narrador de la novela "en que la banda de Ziggy nunca te dejará solo" tiene una nota amarga: que la banda no abandone a Ziggy no implica que Ziggy no abandone la banda. Esto encuentra su reflejo en el relato de la historia del hermano del protagonista, que se encerraba en una habitación a escuchar Ziggy y su banda, hasta que lo llevaron a un sanatorio; después de lo cual abandona a su habitación, a Ziggy, a la banda, y se convierte al cristianismo.

³⁵³ Esta canción era *Rock & roll suicide* la última canción del álbum que presenta según la leyenda a un Ziggy que se prende fuego en el escenario y muere frente a sus fans. En la canción no hay indicios concretos sobre esta muerte.

Por eso Bowie -no Ziggy- en su sueño final le dice al narrador: “No tienes por qué preocuparte, aún eres muy joven para elegir” (173), recordándole al personaje que, a su edad, no tiene la obligación de definir su identidad, su profesión, su proyecto, como de alguna manera se espera en una sociedad conservadora. Esta interpretación da sentido a las oraciones con las que el protagonista termina el libro: tras decir que a veces se imagina con una mujer y un hijo y cuestionarse lo que eso supondría para su identidad, termina con una pregunta y una sentencia: “ (...)¿Cuánto voy a durar tal y como soy ahora?/ Me siento como un negocio que va cambiando de dueño.” (174). El gran temor del personaje, es el miedo típico del joven que sueña con ser como las estrellas de rock: convertirse en un eslabón más de una cadena de producción, un señor serio y respetable que cumple con las expectativas sociales y abandona sus sueños a un lado del camino. Así vista, la novela se presenta como proyección de los miedos y deseos de un joven que teme crecer y una crítica a las dinámicas del *Star System*, que devora a las estrellas y sus fanes.

7.2.3. De *Héroes* y “*Heroes*” (y *La Trilogía de Berlín*)

Héroes, es un título derivado de uno de los álbumes más famosos de David Bowie, “*Heroes*”. El álbum toma su nombre a la vez de una canción del disco. Es sorprendente lo poco que se ha explorado en la bibliografía sobre *Héroes* la relación entre estas dos obras. Esto se debe en parte a que tanto la novela como el disco escapan un poco a las definiciones y las explicaciones concretas, por ser obras de un perfil vanguardista; pero esta semejanza es en sí misma una razón más para explorar los posibles puntos de conexión entre ellas.

El nombre del libro no es solo un homenaje a Bowie, o una evidente emulación al mundo musical. Leído como intertexto puede ofrecer algunas claves de lectura de la novela. El álbum “*Heroes*” fue compuesto en su gran mayoría y producido a lo largo del año 1977. Hace parte de la llamada *Trilogía de Berlín*³⁵⁴, un conjunto de álbumes cuya composición y producción surgen de los años que Bowie vivió en esta ciudad alemana tratando de enfrentar los problemas derivados de su adicción a las drogas duras. En esta trilogía Bowie explora no sólo nuevos sonidos sino nuevas formas de composición lírica, influenciado fuertemente por el Krautrock³⁵⁵ y en particular por Brian Eno³⁵⁶ quien participa en la producción y realización de los tres álbumes. De hecho la visión de Eno de que las letras no necesariamente tenían que presentar una historia o contar algo, y que algunos sonidos vocales pueden ser incluidos en función del sonido y no del sentido, dejó una impronta en estos discos, que además incluyen un número importante de temas instrumentales.

Es difícil de demostrar, pero esta exploración, en la que la historia es desplazada por conceptos o juegos líricos que sirven para exponer diferentes temas y expresar estados de ánimo, puede encontrarse detrás de la forma que Loriga da a su novela. En la trilogía de Bowie es posible encontrar canciones de amor como “*Heroes*” o *What in the world*, homenaje a artistas contemporáneos como *Joe the Lion*³⁵⁷ o *V-2 Schneider*³⁵⁸, llamados de atención sobre la

³⁵⁴ No es casual que en el libro de Loriga la figura de Bowie está frecuentemente asociada a Berlín.

³⁵⁵ El Krautrock es una de las formas tomada por el rock en la década del setenta en Alemania, caracterizada por la exploración de sonidos desarrollados por sintetizadores y consolas electrónicas.

³⁵⁶ Brian Eno es un artista y productor inglés conocido por sus aportes al rock y por ser uno de los precursores de la música electrónica.

³⁵⁷ Homenaje a Chris Burden, artista que se dio a conocer en la década del setenta por sus Performances, uno de los más conocidos fue cuando se clavó a sí mismo en el techo de un Volkswagen escarabajo.

³⁵⁸ Esta canción es un tributo a Florian Schneider cofundador de Kraftwerk, una de las bandas más importantes de Krautrock.

violencia machista como *Repetition*³⁵⁹ o crípticos versos que exponen diferentes estados anímicos de diferentes sujetos poéticos como los de las letras de *Beauty and the Beast* o *Breaking Glass*. Asimismo en los fragmentos que componen a *Héroes* de Loriga se encuentran relatos de episodios de la infancia (27, 33, 41), reflexiones sobre las expectativas de la juventud (17, 45, 60), homenajes a directores de cine (10, 73, 111³⁶⁰) e intérpretes de rock, al igual que fragmentos sin un sentido claro que oscilan entre lo onírico y el simbolismo.

Ahora, en un plano más concreto se pueden rastrear en las letras de las canciones de la *Trilogía de Berlín* diferentes apartes que pueden vincularse en líneas generales con el libro de Loriga, lo que explicaría por un lado el uso del título del álbum para la novela, las múltiples referencias a Berlín y la presencia en el relato de las figuras de Bowie, Reed e Iggy³⁶¹. David Bowie decide en 1976 mudarse a Berlín, buscando alejarse del ritmo de vida de Los Ángeles donde el consumo de cocaína estaba interfiriendo en su proceso creativo. Esto lleva a que algunos temas de la trilogía, en particular del primer álbum *Low* reproduzcan un ambiente denso y oscuro que algunos críticos y el mismo Bowie en entrevistas posteriores, consideran reflejo del duro periodo de abstinencia tras dejar la cocaína. En lo musical estos trabajos son considerados vanguardistas por la introducción de sonidos electrónicos y la mezcla de estos con melodías de corte pop y rock. Para esta investigación resultan interesantes las letras de canciones como *What in the world* y *Sound and Vision* del álbum *Low* y “*Héroes*” y *Sons of the Silent Age* del “*Héroes*”. A continuación se presentan fragmentos de las dos primeras canciones:

What in the world
(...)
So deep in your room,
You never leave your room
Something deep inside of me
Yearning deep inside of me
Talking through the gloom
What in the world can I do
What in the world can I do
I'm in the mood for your love
For your love
For your love

Oh, what you gonna say?
Oh, what you gonna do?
Ah, what you gonna be?

³⁵⁹ Esta canción expone el caso de una mujer abusada al interior de su matrimonio en forma de drama, como expone el mismo Bowie (2008) en un artículo para el Mail Online.

³⁶⁰ Además de las referencias a *El cielo sobre Berlín* de Wenders (10, 73), se destaca la reproducción de una escena de la película *Malas tierras* (1973) de Terrence Malick (111)

³⁶¹ La relación que vincula a Bowie con Iggy y Reed es muy especial. Bowie se vio impactado y fuertemente influenciado por estos dos artistas en una de sus primeras visitas a la escena artística norteamericana. Convencido de que no se les daba la suficiente importancia, en 1972 decidió producir el álbum *Transformer* de Lou Reed y más tarde los álbumes *The idiot* y *Lust for a life* de Iggy Pop (ambos de 1977). Estos discos fueron fundamentales en la visibilidad y valoración de estos dos músicos. En la actualidad estos álbumes se encuentran entre los mejores de la historia del rock. En el caso de Iggy además de la producción de estos discos se dio una intensa convivencia y colaboración durante el periodo berlinés. Bowie tocó el teclado durante una gira de Iggy y este último participó en los coros del disco *Low*.

Por otro lado habría que mencionar, en función de nuestro análisis, que Lou Reed tiene un álbum llamado *Berlin* (1973) que tras recibir una mala crítica tras su lanzamiento se convirtió en un álbum de culto entre los roqueros de los noventas, que destacan del disco la apuesta por sonidos densos, oscuros y letras tristes en el periodo de apogeo del *Glam*.

To the real me
to the real me (...) (Bowie, 1977)

y

Sound and vision

(...)

Blue, blue, electric blue

That's the colour of my room

Where I will live

Blue, blue

Pale blinds drawn all day

Nothing to do, nothing to say

Blue, blue

I will sit right down,

Waiting for the gift of sound and vision

And I will sing, waiting for the gift of sound and vision

Drifting into my solitude,

over my head (...) (Bowie, 1977)

De estas dos canciones en relación a la novela se destaca la idea del aislamiento³⁶² en una habitación con la televisión -“electric blue”- como único contacto con el mundo exterior³⁶³. El sujeto poético, proyección del Bowie que supera su adicción a las drogas se confina en una habitación donde tiene que enfrentarse a sus temores más profundos y a la soledad en espera de los dones del sonido y la visión. En uno de los apartes de la novela el narrador dice:

(...)la tristeza es algo constante. Las canciones tapan la tristeza. Las canciones tapan la tristeza al igual que el ruido tapa el silencio (...) El sonido de los televisores en verano que baja hasta las calles desde las ventanas abiertas, y la luz azul de los televisores en las mismas ventanas (...). (Loriga, 1994: 37)

Considérese la referencia a la luz azul de los televisores, el énfasis en el sonido y en el registro visual, como nexos con las canciones de Bowie.

Otros cruces superficiales que se pueden desarrollar son: primero, al inicio de la novela (11) el personaje relata cómo decidió encerrarse por siempre (59) en una habitación tras una noche en la que consumió cocaína, LSD y alcohol en lo que probablemente era un expendio de drogas³⁶⁴. Así que el confinamiento -como en el caso del sujeto poético del *Low*- está relacionado con el consumo de drogas. Segundo, las alusiones a la chica rubia que recorrerán la novela, ese amor

³⁶² En diferentes entrevistas promocionales de los álbumes de la trilogía, Bowie afirma que entre los principales temas de su obra están el aislamiento y la soledad.

³⁶³ La televisión es un aparato que aparece con insistencia no solo en la novela de Loriga, sino también en las novelas de Mañas y Prado. La generación de estos autores es la primera en crecer conectada a la televisión y en incorporar el mundo del video y el casete a su rutina. Sin embargo en los textos que estos autores escriben en los noventa la televisión es presentada como alienante y nociva. Además es común que se critique la información a la que se accede por medio de esta por tendenciosa y sesgada.

En apartes de *¡Qué viva la música!* o *El país de la dama eléctrica* es posible encontrar juegos similares, sin embargo, en las historias se encuentra una clara diferenciación entre lo que viven los personajes y esa otra realidad audiovisual con la que los personajes fantasean.

³⁶⁴ En algún momento de este aparte el menciona a un chico de unos quince años que fue a este lugar con el objetivo de consumir heroína (Caballo) (Loriga, 1994: 12); por lo que es más probable que se encuentre en uno de esos apartamentos en los que se vendía drogas que en una simple fiesta.

ideal del personaje³⁶⁵, de la que poco o nada se sabe, ni siquiera si llega a ser realmente pareja del narrador (12, 39, 52, 89, 139, 173), puede verse como una proyección de esa figura a la que interpela el sujeto de las letras de Bowie. En las letras de las canciones se sugiere la idea de una mujer, de un amor al que el sujeto se siente ligado y que representa de alguna manera una posibilidad de salvación -idea que más adelante refuerza “*Heroes*”-. Tercero, en diferentes apartes de la novela se sugiere que el narrador tuvo una banda de rock con mediano éxito con los que estuvo en giras (62-63), y se encerraba para componer canciones (59) como lo haría Bowie en su periodo berlinés.

En cuanto a *Sons of the Silent Age*³⁶⁶ la alusión a los hijos del silencio remite a la Generación del silencio, nombre con el que algunos historiadores llaman a los nacidos en Estados Unidos de América en el periodo de entre guerras y que son caracterizados por ser arduos trabajadores y guardar silencio ante los antidemocráticos avances del Macartismo. Al parecer el término surge de un artículo de la revista *Times* de noviembre de 1951³⁶⁷ en la que se describe a los jóvenes de inicio de década como personas conformistas, conservadoras, poco creativas, poco críticas y poco comprometidas, dispuestas a sacrificar sus libertades a cambio de una cómoda vida burguesa.

La canción de Bowie remite de una forma clara a este conformismo - “Stand on platforms(...)/ Sit in back rows/ Of city limits/ Lay in bed coming/ And going on easy terms(...)/ Pace their rooms Like a cell's dimensions” -, también alude a las guerras que son aceptadas de forma servil por una población que, tras levantarse en afán patriótico, cuestiona la viabilidad de las guerras que apoyan en un principio - “Rise for a year or two/ Then make war/ Search through their one inch thoughts/ Then decide it couldn't be done” -³⁶⁸. En los coros el sujeto poético propone a su amor buscar alternativas a esta forma de vida, “Baby, I won't ever let you go/ All I see is all I know/ Let's take another way down”, a lo que un coro responde, o propone “(Sons of sound and sons of sound)” y luego repite la fórmula: “Baby, baby, baby, I won't ever let you down/ I can't stand another sound/ Let's find another way in” y el coro responde: “(Sons of sound and sons of sound)”. Ahora quien desea una salida se sugiere precisamente como un “Hijo de la era del silencio”, alguien que “todo lo que ve es todo lo que conoce” y que “no puede aguantar otro sonido”. Sin embargo, pareciera que la sola intención del sujeto poético fuera insuficiente, para transformar un hijo del silencio en un hijo del sonido - “Make love only

³⁶⁵ Personaje que por cierto es un trasunto de Christina Rosenvinge, la novia de Loriga en la época que escribió la novela, quien es una reconocida cantante y compositora española de Rock y pop.

³⁶⁶ Sons of the silent age/ Stand on platforms/ Blank looks and note books/ Sit in back rows/ Of city limits/ Lay in bed coming/ And going on easy terms/ Sons of the silent age/ Pace their rooms/ Like a cell's dimensions/ Rise for a year or two/ Then make war/ Search through their one inch thoughts/ Then decide it couldn't be done. Baby, I'll never let you go/ All I see is all I know/ Let's take another way down/ (Sons of sound and sons of sound)/ Baby, baby, I'll never let you down/ I can't stand another sound/ Let's find another way in/ (Sons of sound and sons of sound).

Sons of the silent age/ Listen to tracks by Sam Therapy/ And King Dice/ Sons of the silent age/ Pick up in bars/ And cry only once/ Sons of the silent age/ Make love only once/ But dream and dream/ They don't walk/ They just glide in and out of life/ They never die/ They just go to sleep one day.

Baby, I won't ever let you go/ All I see is all I know/ Let's take another way down/ (Sons of sound and sons of sound)/ Baby, baby, baby, I won't ever let you down/ I can't stand another sound/ Let's find another way in/ (Sons of sound and sons of sound).

(Sons of sound and sons of sound)/ Baby, baby, baby, fire away. (Bowie, 1977)

³⁶⁷ Este artículo sería “The younger generation”. Nov. 5, 1951. URL: <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,856950,00.html>.

³⁶⁸ Estos versos pueden hacer referencia a la tendencia sistemática norteamericana de participar en guerras. En el artículo antes citado se menciona precisamente la pasividad acrítica con la que los jóvenes se sumaron a la Guerra de Corea, aun cuando no estaban de acuerdo con esta. Y en la época que Bowie escribe esta canción Estados Unidos acababa de salir derrotada y desgastada después de diez años de guerra en Vietnam.

once/ But dream and dream/ They don't walk/ They just glide in and out of life/ They never die/ They just go to sleep one day” -.

Esta descripción entre irónica y simbólica de la generación del silencio ofrece una de las lecturas más interesantes de *Héroes* de Loriga. Por un lado, se pueden establecer relaciones temáticas entre ambos textos. El protagonista y narrador de la novela es presentado como un sujeto pasivo, que se recluye a sí mismo en un espacio limitado y reducido por su incapacidad de enfrentar los conflictos y problemas que ofrece la vida:

Hay una nueva desgracia esperando en el pasillo, y ha venido para quedarse. En cualquier caso conviene aclarar que si no abro la puerta no es por eso. Hay un millón de maneras distintas de joderlo todo definitivamente y ninguna me gusta más que otra. Éstos no son los días de los mártires, son los días de las víctimas. De alguna manera estarán en mis canciones (...) Si me preguntas a mí, te diré que no me gusta cómo están las cosas, pero tampoco tengo intención de entrometerme. Por ahora solo quiero estar encerrado. No quiero volver al colegio de los idiotas, ni a la universidad de los idiotas, ni a la fábrica de los idiotas (...) (Loriga, 1994: 51)

Al mismo tiempo, desde sus recuerdos y reflexiones, el personaje presenta una crítica feroz al proyecto de vida conservador de la sociedad española³⁶⁹ en las décadas posteriores a la dictadura. Un proyecto no muy diferente del proyecto de vida de La generación del silencio norteamericana. De hecho este es uno de los principales temas de la novela, que se repite una y otra vez a lo largo de las reflexiones, los recuerdos y las ensoñaciones del personaje³⁷⁰.

Este proyecto de vida conservador es definido por la posibilidad del ascenso social, en un marco constituido por una vida familiar cristiana estándar y por los años escolares y universitarios, que tienen como fin último, la educación de un ser productivo en un contexto laboral tradicional, hasta alcanzar la edad jubilación. En uno de los apartes el protagonista de *Héroes* habla del trabajo y afirma:

Antes tenía un trabajo. Me refiero a uno de esos trabajos que atan los días y los hacen iguales, como dos minutos sentado en el mismo banco son sólo uno (...) El trabajo no era nada, solo una especie de presión invisible. Una serpiente de barro (...) (31-32)

³⁶⁹ Si bien como se ha destacado en algunos espacios España destaca en esta novela por su poca presencia, consideramos que no hay ninguna duda de que se presenta como el contexto de la novela. Sin entrar en detalles de carácter historiográfico o sociológico debería bastar con las dos menciones puntuales a España: la primera, una frase de la página 23 en la que el personaje menciona cosas en las que piensa antes de caer dormido “(...)y otras cosas como aviones en los que pensaba escapar de España y es importante que me cuesta tanto decir España como me cuesta decir el nombre de mi madre (...)”. Por cierto que estas líneas recuerdan algunos versos que Luis Cernuda escribió desde el exilio al referirse a España “*madre de tantas almas idas*” (A un poeta muerto) o “*Háblame madre;/ y al llamarte así, digo/ Que ninguna mujer lo fue de nadie/ como tú lo eres mía*” (Elegía española I). Y la segunda, en la página 109 cuando el narrador dice “Esta nación, la maldita España asesina de poetas y animales”, probable referencia a la tauromaquia y al asesinato de Federico García Lorca, y las muertes de Miguel Hernández en cautiverio y Antonio Machado en su huida al exilio durante la Guerra Civil Española.

³⁷⁰ Otro de los temas que destacan entre los fragmentos que componen el texto se encuentra el choque entre las expectativas de la infancia y la juventud con las demandas de la vida adulta. Ya se ha hablado en capítulos anteriores sobre la importante marca etaria que acompaña al rock desde sus orígenes. Esta impronta se vuelve fundamental con el surgimiento de cada nuevo movimiento al interior del género hasta el día de hoy. La vitalidad de la juventud frente a la frustración ofrecida por la vida adulta fue un tema recurrente en la poética y la mercadotecnia del rock en la década del sesenta, fue luego tomado de forma rabiosa por el punk a finales de los setenta para protestar contra el statu quo, se transformó en excusa de celebración en el pop de los ochentas y fue reciclado sin esperanzas de redención a principios de la noventa por las bandas de rock alternativo que reaccionaban a las dinámicas mercantiles que devoraron el rock en las décadas anteriores.

y luego, en el mismo aparte, el narrador confronta a los hijos del sonido con la vida defendida por los hijos de la era del silencio: “Ahora recuerdo más a los Sex pistols que al trabajo (...) También recuerdo a Nebraska de Springsteen. Sobre todo Johnny 99.”³⁷¹ (32). En este sentido Steenmeijer (2005) propone que la estructura temporal y espacial de la novela es una reacción al orden tradicional:

This narrative, temporal and spatial vagueness could not only be interpreted as the reflection of existential despair, but also as a narrative strategy which runs parallel to the existential goal the narrator seems to set himself: not to become part of the establishment. In doing so he does not only seek to avoid a certain way of life, but also to create one, through rock music. (251)

Asimismo en el *Lodger*, el tercer álbum de la *Trilogía de Berlín* en la canción *Yassasin (Turkish for long life)* se pueden escuchar los siguientes versos: “I’m not a moody guy/ I walk without a sound/ Just a working man, no judge of men/ But such a life I’ve never see”³⁷². La relación entre ser un simple trabajador y caminar sin sonido puede vincularse con la forma en que el personaje de Loriga ve la vida -aun cuando esta canción plantea otro problema de la vida moderna en las grandes ciudades: la inmigración-.

Ahora, la relación entre *Sons of the silent age* y *Héroes* encerraría una crítica de Loriga a la generación -o generaciones- del silencio de la sociedad española. Los jóvenes españoles de los ochenta y los noventa crecieron durante los últimos años de la dictadura de Franco y tras unos primeros años postdictatoriales, en apariencia revolucionarios, estos jóvenes abrazaron el mismo proyecto de vida que sus padres. Sólo unos pocos se atrevieron a cuestionar esta forma de vida, pero víctimas de un *spleen* generacional, característico de los noventas, lo hicieron quedándose al margen, pasivos, adormecidos en un estado depresivo de inacción, viendo *MTV* y cantando canciones de Nirvana o viejos éxitos del rock.³⁷³

Un fragmento del artículo de la revista *Time* que habla sobre la Generación del silencio propone que una sociedad moderna -“over-organized”- los individuos no encuentran contra que pelear: “Would-be heroes find themselves padded from hair-and hope-like lunatics in a cell”. En los noventa la situación de la juventud española tras la instauración de las nuevas libertades, se ofrecía cómoda y confortable. El estado social de derecho establecido por el Partido Socialista Español se presentaba como el ingreso de España en el siglo XXI. En este marco parecía que los jóvenes españoles no tenían contra que pelear o levantarse. Sin guerras, sin dictaduras, sin represión, aquellos que querían ser héroes se encontraron “a sí mismos envueltos entre algodones como lunáticos en una celda”. Sin embargo, cuando el nuevo orden empezó a mostrar sus falencias y se hizo necesario luchar por un sistema más justo, fueron pocos los

³⁷¹ Después narra la historia de esta última canción, en la que Johnny es despedido de su trabajo, lo que en una espiral de malas decisiones y mala suerte lleva a un intento de robo que termina en homicidio, por lo que Johnny es condenado a muerte.

³⁷² Esta canción presenta en apariencia la vida de un trabajador turco en Neuköln, el barrio en el que vivió Bowie en Berlín, y presenta una mirada un poco desconsoladora de la experiencia del sujeto poético, un hombre que viene del campo, que se encuentra con una ciudad en la que no hay segundas miradas, en la que no hay valor del amor, solo sol y acero y en la que constantemente es invitado a pelear o a irse.

³⁷³ Tras la lectura de estas novelas se evidencia lo miope de alguna crítica, por lo general de carácter conservador, que encuentra en textos como *Héroes* una exaltación de las drogas, de la rebeldía y de antivalores morales. En realidad al trabajar con estos textos si bien se descubre una profunda crítica a los valores culturales de las sociedades en las que surgen estos textos, también es posible leer una crítica no menos profunda de la actitud de ciertos sectores de la juventud más burguesa y conformista, para quienes la rebeldía del rock no trasciende las formas, el color de los zapatos, el material de la campera, el consumo de drogas y alcohol.

dispuestos a salir de la zona de confort. En esta misma línea Martin Steenmeijer (2005) se pregunta:

(...) should the disillusionment, the cynicism, the failure and the despair of the narrator be interpreted as symptoms of the existential climate among 'us, boys of the nineties'³⁷⁴ (Loriga 1993, p. 125), who did not share the megalomaniac euphoria so characteristic post-Franco's Spain? That could very well be the case, though the number on the topic of Spain (...) is quite limited. But isn't this silence highly significant because with the eccentric and even hysterical attempts of Spanish culture to be as manifested in the famous Movida (Movement) that stirred into action in 1980? (253)

Esta lectura, cambia el sentido con el que se pueden leer las acciones y reflexiones del narrador, así como los enunciados musicales presentes en la novela. Si se toma esta interpretación como punto de partida para la canción "*Heroes*"³⁷⁵, surgen elementos interesantes.

Una interpretación común de la canción de Bowie, es que en ciertas situaciones extremas, la única posibilidad de heroísmo se encuentra en el encuentro de los amantes, en el fugaz goce de dos personas que se entregan la una a la otra³⁷⁶. Ahora, hay que considerar una lectura alternativa, cuyo punto de partida es las comillas que usa Bowie para el título del álbum y la canción. Ese detalle cuestiona de alguna manera el término héroes y pone en duda el carácter heroico de los dos amantes que se besan junto al Muro de Berlín. En una ciudad que está dividida por la Guerra fría, por el autoritarismo, dos amantes se escabullen por las calles como

³⁷⁴ De hecho, a pesar de que los referentes roqueros presentes en la novela pertenecen principalmente a los setenta, el ánimo o si se quiere, el espíritu de época, que recrea la novela de Loriga se encuentra profundamente anclado en la década del noventa. El narrador y los personajes de sus historias no proyectan ni la ingenuidad ni los sueños del movimiento hippie, tampoco la rabia del punk, menos aún la euforia atiborrada de cocaína del glam rock de los ochenta - y de La movida madrileña -. El ánimo que recorre las páginas de *Héroes* es la desesperanza que acompaña a una derrota existencial. Es la actitud que caracteriza a los seguidores de Radiohead o Nirvana, bandas que no son mencionadas en la novela pero que determinaron la nueva actitud del rock en los noventa y que coincide con un desencanto de los jóvenes frente a los modelos liberales democráticos. En España este desencanto se ve reflejado en muchas de las novelas de los jóvenes escritores así como en el cine y la música. El contraste entre el optimismo promovido en la década anterior por parte del gobierno socialista y la realidad a la que se enfrentaron los españoles en los noventa derivó en un estado de apatía que se puede rastrear hasta la juventud hispana actual.

³⁷⁵ I, I will be king/And you, you will be queen/ Though nothing will drive them away/ We can beat them, just for one day/ We can be Heroes, just for one day

And you, you can be mean/ And I, I'll drink all the time/ 'Cause we're lovers, and that is a fact/ Yes we're lovers, and that is that/ Though nothing will keep us together/ We could steal time, just for one day/ We can be Heroes, for ever and ever/ What d'you say?

I, I wish you could swim/ Like the dolphins, like dolphins can swim/ Though nothing, nothing will keep us together/ We can beat them, for ever and ever/ Oh we can be Heroes, just for one day

I, I will be king/ And you, you will be queen/ Though nothing will drive them away/ We can be Heroes, just for one day/ We can be us, just for one day

I, I can remember (I remember)/ Standing by the wall (by the wall)/ And the guns shot above our heads (over our heads)/ And we kissed, as though nothing could fall (nothing could fall)/ And the shame was on the other side/ Oh we can beat them, for ever and ever/ Then we could be Heroes, just for one day

We can be Heroes/ We can be Heroes/ We can be Heroes/ Just for one day/ We can be Heroes

We're nothing, and nothing will help us/ Maybe we're lying, then you better not stay/ But we could be safer, just for one day

Oh-oh-oh-ohh, oh-oh-oh-ohh/ Just for one day (Bowie, 1977)

³⁷⁶ Esta exégesis se apoya en las versiones sobre el origen de la canción. Tanto David Bowie como Tony Visconti, el productor de la canción y el álbum han contado en entrevistas como el origen de la canción surge de un romance que sostenía Visconti con una de las coristas en el momento de la grabación del disco. La canción según Bowie surge de la imagen de Visconti besando a su amante junto al muro de Berlín, que se encontraba a unos quinientos metros del estudio de grabación. Hay que recordar que durante décadas el muro se convirtió en un espacio que simbolizaba el temor y la muerte para los habitantes de la ciudad.

si no existiera otra realidad, como si no hubiera monstruos reales contra los cuales luchar y todo se resolviera en un furtivo beso:

“The song, the title of which is placed between quotation marks to give it a slightly ironic taste, only expresses the possibility of change and even then 'just for one day'. On Bowie's lips these words melt together into a paradoxical combination of fervent hope and melancholy resignation.” (Steenmeijer, 2005: 252)

En la *Trilogía de Berlín*, no obstante, se desarrolla un giro y en el tercer álbum, el *Lodger* (1979), el sujeto poético está listo para viajar, para el movimiento, para seguir adelante, incluso cuando el miedo a una guerra nuclear ronda el mundo³⁷⁷. Varias de las canciones -*Fantastic voyage, African night flight, Move on, Red sails*- giran de una u otra forma alrededor de la idea del viaje. Este es el estadio que el protagonista de *Héroes* no puede alcanzar, porque no es capaz de salir de su habitación.

Finalmente, otra de las huellas de la *Trilogía de Berlín* en *Héroes*, se puede encontrar en las relaciones que se plantean entre Bowie y los ángeles en varios momentos de la historia (Loriga, 1994: 10, 33-34, 173). Si bien, como ya se ha dicho hay una alusión clara a la película *El cielo sobre Berlín*, con sus ángeles bajo la lluvia y la gente del circo (10) y esto sirve para hacer la conexión con la Berlín de Bowie, también existe un vínculo con el video de la canción *Look back in anger* del álbum *Lodger*. El video de promoción de esta canción -cuyas dos primeras líneas dicen “You know who I am”, he said/ the speaker was an angel- presenta una reinterpretación de la historia de *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde en la que Bowie aparece retratado como un ángel. Ángel que en palabras de Bowie es Satán, el ángel caído.

Toda esta construcción alrededor de la figura de David Bowie, refleja de alguna forma la consolidación que el *Star System* vivió en los ochentas. Las estrellas de rock, acapararon el fenómeno cultural con sus actitudes, sus formas de vida, sus elecciones de consumo, sus extravagancias. No importa la soledad sobre la que muchos artistas llamaron la atención, los problemas asociados al consumo de drogas que poblaron las páginas de diarios y revistas, tampoco el destino trágico de algunas de estas estrellas. Millones de chicos alrededor de todo el mundo crecieron deseando ser como sus ídolos y emular sus vidas.

El protagonismo de Bowie y su obra en la novela sería, en esta lectura, el reflejo de un ethos y de una elección identitaria por parte del narrador y de su autor. En este sentido la percepción de Frith (2006) sobre el artista inglés puede ser de alguna ayuda:

Suele decirse que Bowie es el músico que con más éxito logró trasladar los argumentos y las actitudes de las esferas más elevadas del arte a los bajos fondos del pop comercial(...) Ahora bien, David Bowie era especial por otro motivo: en el terreno pop, fue el primer músico en apreciar la importancia del artista como marca, y supo entender tempranamente que la identidad de la marca (y la lealtad a la marca) no comportaban necesariamente la coherencia musical. (en Frith, Straw, Street, 2006: 261)

Hay algo de ambas perspectivas en la carrera de Loriga. Desde la intención de explorar artísticamente el universo pop de aquellos que crecieron a partir de los setenta -en una forma

³⁷⁷ La idea de un desastre nuclear está muy presente en este disco. De hecho la primera canción y la última desarrollan este asunto.

literaria³⁷⁸- hasta la idea de posicionar su nombre y su exploración vanguardista como una marca. Su obra, que atraviesa el ejercicio literario, el cine y la música, son una muestra de ello, y la forma en la que a pesar de su distancia con el establishment literario, ha logrado posicionar su nombre es la evidencia de su éxito. Carlos Gámez (2020) dice en un artículo sobre la tapa de *Héroes* que “Con esta decisión -de usar su imagen en la tapa- Loriga se convertía en la estrella rock de la literatura española y se iniciaba una relación muy distinta entre la literatura, los autores y la cultura pop”, acá se sostiene que la tapa es solo uno de los elementos que le permite a Loriga transformarse en el autor roquero de la literatura española.

7.3. Dylan y los sueños como trampas

Más allá del universo de relaciones que se pueden establecer con Bowie, sus obras y sus performances, hay una cantidad importante de referencias roqueras que presentan interesantes conexiones en la novela de Loriga. Por ejemplo el diálogo que la novela establece con Bob Dylan y su obra.

Como bien destaca Caro (2007) la indefinición pronominal presente a lo largo de *Héroes* puede relacionarse con el juego pronominal presente en la obra de Bob Dylan:

(...) el personaje de Bob Dylan, (...), no contribuye únicamente a estructurar el relato mediante citas y menciones. En *Héroes* se observa igualmente, en el nivel morfológico del lenguaje, un fenómeno con profundas repercusiones en la narración como es la alternancia pronominal entre primera y tercera persona y con ello el cambio en el punto de vista de la narración, del mismo modo que con frecuencia fuera llevado a cabo en las lyrics de Bob Dylan. (203)

El cantautor norteamericano suele componer letras en las que, de una estrofa a otra, varía el sujeto poético de una primera a segunda y tercera persona. Este recurso genera extrañamiento, y dificulta al receptor tener una certeza sobre la identidad del sujeto que narra o se expresa. Tanto en el rock como en la literatura autoficcional hay una tendencia del fanático o del lector a identificar al artista con sus personajes y sus historias. El recurso de esa, llámese, movilidad o indefinición pronominal, interfiere en ese juego y -en un giro brechtiano- evidencia que el espectador se encuentra ante una ficción. Este recurso vincula las referencias de Dylan y Bowie. El extrañamiento que Dylan produce a través de su dominio del lenguaje, Bowie lo genera por medio de sus transformaciones performáticas. Ambos están exponiendo la artificialidad de sus obras, la distancia que hay entre el artista y sus personajes y la comprensión del artista mismo como personaje, como artificio. La conciencia de la existencia y la importancia de esa dimensión performática se refleja en el momento que el narrador dice: “Lo que sé: no siempre soy lo que quiero. De ahí la importancia del disfraz. El disfraz es la verdadera intención. La verdadera voluntad. El disfraz obliga” (Loriga, 1984: 55).

Lo que el personaje de la novela parece no entender es que el disfraz también se puede convertir en una prisión. De ahí que la indefinición identitaria que proponen Dylan y Bowie, uno a través del lenguaje, el otro de la performance, permiten una mayor movilidad y riqueza, una mayor

³⁷⁸ Este es un gesto que no se debe pasar por alto. Si Loriga hubiera llevado a cabo la exploración del mundo pop a través de productos cinematográficos o musicales, su impacto no hubiera sido comparable, al que logró desde la literatura. En el mundo hispanoparlante, y en España, como nación de origen de la lengua, la literatura es considerada como la expresión máxima del arte y la alta cultura. Esto supuso y aún supone una gran barrera para aquellos que buscan jugar o experimentar con los límites del universo literario.

libertad. Esta libertad de ser alcanzada se ve reflejada en el contenido y la forma de los textos. Timothy Hampton (2019) dice sobre el “yo” que aparece en las composiciones de Dylan:

This “I” is, of course, a fiction (...) It is a character that Dylan invents anew for each song. Sometimes that character knows many things. Sometimes it knows little. Sometimes it thinks it knows more than it does. Sometimes it says more than it knows (...) What is important about this figures is not their role in the development of personal identity -they will change- but rather the literary and musical resources they free up. (18)

El disco y las canciones en la música popular cuentan con libertades poéticas que la narrativa tradicional rechaza. Nadie pide a un cantautor que aclare quién canta en un determinado momento, ni se le pide que imposte su voz o introduzca otras voces para darle coherencia al discurso poético³⁷⁹. Esta libertad es la que extiende Loriga a su narrador. Este no se siente obligado a ser consecuente o lineal en su relato, e igual comparte con el lector una anécdota de su infancia, como el recuerdo de una película o sus ensoñaciones -reales o no, no importa- sobre su propia banda de rock³⁸⁰; unas veces hablando en primera persona, otras narrando historias en tercera, otras interpelando al lector. Este recurso, uno de los responsables de la fragmentariedad del texto, y de los cuestionamientos a la cualidad de novela del mismo, es una de las huellas más importantes del rock en este texto.

En un plano más concreto y textual, al final del primer aparte del libro, el narrador tras exponer una serie de sueños y recuerdos dice recordar algo que decía Dylan y lo cita: “Te dejaré estar en mis sueños, si yo puedo estar en los tuyos”. Este es uno de los versos finales de la canción *Talkin’ World War III Blues* (Dylan 1963) y que, en la letra, el sujeto poético atribuye, según cree, a Abraham Lincoln. En la novela la oración remite a los encuentros en sueños que el narrador tiene con Lou Reed (Loriga, 1984: 82) y John Lennon (143), que en medio del sueño le piden que los deje tranquilos, que no se sienten cómodos como personajes de sueños ajenos. De hecho, en la misma línea que el fenómeno “grunge” de los noventa, estos episodios pueden ser interpretados como un cuestionamiento al fenómeno del *Star System* que promueve falsos ideales encarnados por artistas que no aspiran a convertirse en un modelo de comportamiento para nadie, que en ocasiones, padecen intensamente su rol de figuras públicas por la consecuente pérdida de privacidad e intimidad y que en muchos momentos pierden control sobre el proceso artístico por la presión de las disqueras. Los cantautores que aparecen en los sueños del narrador parecen tomar una distancia de ese rol. No quieren estar en el sueño, o convertirse en el sueño de alguien más. Este tipo de juegos intertextuales puestos en relación con el narrador-protagonista, permite cuestionar la fascinación ciega que este chico tiene por el rock y sus estrellas.

Un tema poco tratado sobre este libro es precisamente lo que implica la soledad del personaje principal de la novela, que parece estar sumido en una profunda depresión. Resulta difícil verlo como una exaltación de la forma de vida juvenil, como algunos proponen.

³⁷⁹ De hecho al hablar de Dylan, como al hablar sobre Whitman se suele confundir con frecuencia su yo poético y su yo biográfico (Jorge Luis Borges dedica un breve y brillante ensayo a este asunto en *Nota sobre Walt Whitman*). No faltan las personas que demandan coherencia argumental en la poesía. Por la intimidad que suponen algunos de estos textos los lectores más ingenuos suponen que tienen que guardar relación directa con la vida del autor, a lo que el lector académico responde con la figura teórica del sujeto poético. El problema en una novela como la de Loriga es que la figura del sujeto poético rara vez se extiende a los narradores de una novela, por lo que se le demanda, incluso en un texto que es evidentemente rupturista, una coherencia y una linealidad que no corresponden ni a las intenciones del autor ni a las dinámicas internas del texto.

³⁸⁰ Este es un recurso también presente en *Pasto verde* de García Saldaña.

Al estudiar con un poco de detenimiento las referencias en esta novela, se descubre que lo más importante allí no son las canciones -que son pocas en comparación con otras novelas- y que, como consecuencia, no aspira a una musicalidad o a una musicalización -desarrollada por un narratorio-. El foco está puesto en las estrellas de rock y en las paradojas del *Star System* en las que quedan atrapados los fans y los mismos artistas que son víctimas del sistema. El grueso de las referencias nombra a artistas, intérpretes, cantautores de la escena roquera, caracterizados por su búsqueda de una autenticidad e individualidad expresiva³⁸¹: Iggy Pop, David Bowie, John Lennon, Bob Dylan, Keith Richards Neil Young, Jim Morrison, Ray Manzarek, Jimi Hendrix, Nico, Billie Holliday³⁸². En un rápido recorrido por las historias de estos personajes se descubre como denominador común una sensibilidad excepcional, una pulsión artística y expresiva que chocó en repetidas ocasiones tanto con los estereotipos sociales, como con los paradigmas y las demandas del *Star System* y el mercadeo.

En el contexto de la novela lo que esto ofrece no es una simple exaltación de estas figuras y del rock. Es la exposición del escenario al que muchos chicos se enfrentaron en los ochentas y noventas bombardeados por dinámicas de mercadeo a través de medios de comunicación cada vez más omnipresentes, en sociedades liberales e individualistas. Los medios venden la figura del artista auténtico como modelo de realización y éxito, proponen los juegos de identificación entre el fan y el artista como posibilidad para vender productos asociados a esas estrellas y al final muchos de los que fundaron su identidad en función de estas prácticas discursivas, quedan frustrados y atrapados en esos mismos juegos al descubrir que primero, la imitación no es el camino y segundo, que la fama además de ser menos glamurosa de lo que proponen, es un camino reservado sólo para unos pocos y en contextos bastante lejanos del mundo hispanoamericano. La distancia entre el ideal ofrecido y la realidad inmediata lleva a un personaje como el de la novela a aislarse en sí mismo para no tenerse que enfrentar a la imposibilidad de la realización de su identidad ideal.

7.4. Conclusiones preliminares de *Héroes*

Empieza a ser evidente, así como repetitiva, la importancia que la definición de una identidad individual, tiene en estas novelas. No es de extrañar si se considera el lugar que la juventud ocupa en ellas. Pero este asunto que en las primeras novelas se abordaba desde una perspectiva filosófica y política -en consonancia con su tiempo-, toma una dimensión existencial en la novela de Loriga.

El protagonista y narrador de *Héroes* es reflejo de un tipo de joven de la década de los noventa, sí; pero la forma en la que Loriga construye y presenta al personaje hace de él reflejo de problemas más profundos presentes en la cultura y en el mundo del arte. El abismo entre las expectativas adolescentes del protagonista y la realidad de la vida adulta, genera en él una crisis. Por un lado está el conflicto del personaje con el orden racional moderno, proyectado con frecuencia en sus críticas al mundo del trabajo, y por el otro las dificultades que supone tomar un camino alternativo como artista sin ser devorado por el sistema o sin fracasar. Angustiado y consumido por la tristeza el personaje opta por el encierro. Así, al menos, no corre el riesgo de perder su identidad y sus sueños de joven roquero. Esto, que puede parecer

³⁸¹ Si se considera el lugar que ocupan las agrupaciones en la historia del rock, es claro que Loriga menciona pocas bandas en la novela: The Beatles, Los Rolling Stones, The Clash, Red Hot Chili Peppers, todas reconocidas por su exploración y rupturas en los diferentes subgéneros a los que pertenecen.

³⁸² Este recurso del autor se extiende a las estrellas de cine que refiere: Marlon Brando, Al Pacino, Dennis Hopper, John Belushi, Robert De Niro.

el caso aislado de un chico con problemas, hace evidente al mismo tiempo las dinámicas de un mundo que convierte en ídolos a sujetos torturados y disfuncionales y que vende sueños imposibles a sus niños con el objetivo de ampliar mercados.

Entre los logros de la novela se encuentra el de desarrollar una propuesta ética y estética bastante original, tomando como modelos recursos formales y temáticos provenientes de productos y artistas del cine y el rock, principalmente. Por ejemplo la libertad argumental heredada de los álbumes de rock, que permite hacer saltos pronominales, o pasar de un lenguaje coloquial y anecdótico a uno simbolista. También en la estructura del texto es realmente importante el principio de que más que la historia del personaje importa el estado de ánimo que logra transmitir a través de la descripción de imágenes o sensaciones que aparecen en los diferentes apartes que surgen sin aparente relación entre sí. De igual forma el rol desempeñado por ciertas estrellas del rock resulta fundamental para la propuesta de un ethos que caracteriza tanto al personaje como a la novela.

Las diferentes referencias que presenta *Héroes* juegan múltiples funciones como en todas las novelas acá trabajadas; pero en este texto, además, se empieza a percibir un giro en la forma que tanto el rock como otros productos de la industria cultural empiezan a hacer parte de la vida de los personajes. Mientras en algunas novelas el rock, el cine y la televisión aparecen como parte del contexto, como fuentes de entretenimiento, como distracciones en la vida de los adolescentes; en otras, como en *Héroes*, estos elementos empiezan a integrar la realidad existencial de los protagonistas. Pareciera que se desdibujan los límites entre la realidad inmediata de los personajes y la realidad-artificio que es vehiculada en los productos musicales, cinematográficos y televisivos. Así los personajes de algunas canciones, ciertas estrellas de la música pop y el cine, algunas escenas de películas empiezan a integrar los recuerdos y las historias de los personajes como si fueran parte de su propia vida. Esto se debe en gran medida al papel que juegan los referentes de la cultura popular de masas en la construcción de la identidad de los individuos³⁸³.

³⁸³ En apartes de *Qué viva la música* o *El país de la dama eléctrica* es posible encontrar juegos similares, sin embargo, en las historias se encuentra una clara diferenciación entre lo que viven los personajes y esa otra realidad audiovisual con la que los personajes fantasean.

8. *Historias del Kronen*

Load up on guns, bring your friends

It's fun to lose and to pretend

She's over-bored and self-assured

Oh no, I know a dirty wor(l)d

Nirvana

Smell like a teen spirit (1991)

Historias del Kronen, publicada en 1994 tras ser finalista del Premio Nadal, es la primer novela del historiador y escritor José Ángel Mañas. Tras un relativo éxito el año de su publicación se convertiría en un verdadero *Bestseller* en el mercado español luego de la buena acogida de la que fue objeto la adaptación cinematográfica del libro realizada por el director Montxo Armendáriz en 1995.

La novela expone la vida de un grupo de jóvenes amigos universitarios en el verano madrileño de 1992 desde la perspectiva de Carlos, protagonista y narrador en primera persona de la historia³⁸⁴. Con una estructura temporal y espacial lineal, Carlos relata cómo pasa sus días de vacaciones durmiendo, viendo películas, hablando por teléfono y jugando nintendo, mientras a las noches sale a drogarse, tomar alcohol y tener sexo en compañía de sus amigos y sus amantes. Como trasfondo hay tres escenarios, el familiar, el social y el juvenil: el primero presenta un contexto de holgura económica y aparente estabilidad que se sostiene solo por la voluntad de los padres de ignorar cualquier acción o comentario provocador de Carlos. El segundo, ofrece a través de someras descripciones de las noticias de televisión el agitado panorama del verano del 92, con especial énfasis en la llegada de la llama olímpica como introducción a las olimpiadas de Barcelona, la crisis generada alrededor de la lucha por la autonomía que involucraba diferentes regiones en España y la Guerra de Serbia y Herzegovina que terminaría con la disolución de la antigua Yugoslavia. El tercero, presenta una serie de bares, clubes y lugares comúnmente visitados por los jóvenes durante las noches de verano. Atravesando estos espacios se encuentran los temas de la misoginia y la homofobia, como manifestaciones de una sociedad machista que reprime fuertemente expresiones de sensibilidad en los hombres y que alienta la objetivación y el maltrato a las mujeres.

Si bien la historia presenta un retrato de la juventud española de los noventa a través de la rápida descripción de diferentes tipos de jóvenes; se concentra en la personalidad narcisista y sociópata de Carlos y su supuesto mejor amigo, Roberto. Ambos chicos están obsesionados con la figura del psicópata Patrick Bateman, protagonista de *American Psycho* (1991), novela de Bret Easton Ellis y fantasean constantemente con la idea de golpear, torturar y asesinar a

³⁸⁴ Hay que destacar que a diferencia de otras de las novelas no hay ninguna intención de justificar esta narración, sea a través de los intereses literarios del narrador, de un diario o de la anticipación de un supuesto lector o interlocutor. En un monólogo interior el protagonista simplemente comparte una serie de acciones y reflexiones en orden cronológico, hasta el último capítulo, en el que un narrador omnisciente presenta una escena de Roberto (amigo de Carlos) hablando con su psicólogo.

chicas, prostitutas o vagabundos, como hace el personaje de esta novela. Este rasgo, más acentuado en Carlos -a pesar de que Roberto habla más sobre el asunto-, lo convierte en un protagonista atípico en el corpus de esta investigación, en la medida que su particularidad, dificulta el proceso de identificación y empatía en el que se suelen apoyar este tipo de relatos escritos por y para jóvenes³⁸⁵.

A lo largo de la historia Carlos es confrontado por las personas a su alrededor, dadas sus conductas erráticas y el cinismo con los que paulatinamente aleja a todos con los que mantienen una relación cercana. En un proceso de negación y ante la imposibilidad de procesar lo que le ocurre, el personaje busca evadir su realidad emocional llevando a extremos inesperados las situaciones que vive en el día a día, sea a través del consumo excesivo de alcohol y drogas o buscando situaciones de riesgo en compañía de sus amigos de fiesta. Así se construye el marco del desenlace: en una reunión de cumpleaños, ebrios y drogados deciden amarrar a Fierro, el amigo diabético y tímido, para obligarlo a tomar whiskey. Lo que parecía una broma pesada termina con la muerte de Fierro y con una despreciable reacción por parte de Carlos, quien decide irse de vacaciones y de fiesta al día siguiente a la muerte de Fierro, sin asumir su responsabilidad y amenazando a los presentes en la fiesta con su complicidad, para que guarden silencio ante padres y autoridades.

El trato crudo que se da a ciertos temas, así como la descripción de escenas de sexo, consumo de drogas y violencia con un lenguaje juvenil, despojado y directo, le merecieron una rápida acogida entre el público joven alrededor de toda España, y una crítica feroz desde algunas tribunas conservadoras, que como ocurre siempre con este tipo de novelas, confunden el tema con la calidad y la moral de los personajes con la moral del autor y sus lectores.

8.1. Cine y literatura: la nueva tradición de una nueva generación

Como en *Héroes* de Loriga en *Historias del Kronen* las referencias a productos cinematográficos y televisivos comparten escena con las referencias musicales y literarias. Sin embargo, es claro que el cine y la literatura anglosajona de la década del ochenta se plantean como la tradición inmediata en la que se alinea este relato. La música siendo importante en la vida de los personajes no desempeña un rol fundamental en ellas³⁸⁶. Por lo menos no en la forma que lo hace en los textos acá estudiados. La cultura pop juvenil de principios de los noventa en Madrid -derivada de La Movida-, entendida en términos generales como una serie de prácticas discursivas³⁸⁷, ocupa el lugar que el rock tiene en novelas como *Pasto verde*, *El*

³⁸⁵ Incluso los protagonistas de *La tumba* y *De perfil*, que se presentan a sí mismos como cínicos y amoraes, son presentados en algunos momentos como simples chicos confundidos y vulnerables, matizando las poses con las que se presentan a sí mismos frente a sus coetáneos. Por el contrario Carlos de principio a fin se presenta a través de sus acciones y sus reflexiones como un chico agresivo incapaz de establecer vínculos. Esto lo convierte en un personaje especialmente incómodo.

³⁸⁶ La importancia que muchos atribuyen al rock en *Historias del Kronen* se debe por un lado a que en la adaptación cinematográfica del texto de Mañas, los amigos cercanos del protagonista tienen una banda de punk. Por el otro lado las palabras de Mañas sobre su propia obra, denominándola como "Punk", también ha llevado a que la relación del rock con la novela se dé por obvia.

³⁸⁷ Estas prácticas incluyen la escucha y el baile de diferentes tipos de música, en diferentes espacios -el rock en bares, el bakalao en las discotecas, el pop en conciertos-, consumo de drogas, recorridos en autos por ciertos circuitos de la ciudad, prácticas sexuales.

país de la dama eléctrica o *Héroes*. En la estructura de la novela y sus temas tienen más peso ciertas formas narrativas y temas derivados del cine que de la música, y en la construcción de los personajes y sus identidades hay toda una elaboración local de estereotipos provenientes de las películas y el *Star System* anglosajón de los ochentas y noventas y de La movida madrileña.

En lo literario la novela de Mañas se encuentra fuertemente influenciada por la obra temprana del autor norteamericano Bret Easton Ellis. Para empezar está la ya mencionada influencia que tiene el protagonista de *American Psycho* en los personajes principales del texto. Roberto y Carlos hablan tanto de Pat que parece un personaje más de la novela. Patrick Bateman es un hombre de 27 años, miembro de la clase alta norteamericana, corredor de bolsa de Wall Street, que desarrolla una fuerte y creciente fijación por la violencia, y que tras una conversación casual deriva en un proyecto personal de convertirse en un asesino en serie. La novela de Ellis está narrada en primera persona por Bateman, a través de un monólogo interior en tiempo presente -solo interrumpido por algunos capítulos en los que el personaje hace crítica de música pop de los ochenta en tercera persona-, con el que expone en un lenguaje excesivamente descriptivo y visual sus rutinas diarias de belleza y ejercicio; los encuentros con sus compañeros de trabajo en los que consumen drogas con acompañantes y prostitutas; así como las golpizas, las torturas y los asesinatos que lleva a cabo, crímenes que al final de la novela terminan poniéndose en duda como posibles episodios psicóticos que no se corresponden con la realidad.

En este sentido no se considera casual la elección de Mañas de hacer de su protagonista un chico de la clase alta que se puede dar el lujo de no trabajar. Algunos críticos trataron en su momento de transferir las actitudes y pensamientos de Carlos a todos los personajes de la novela y así a toda la generación a la que pertenecen, como evidencia de una crisis de valores de la sociedad española. Pero una lectura -ligera- revela que Carlos no sólo es una excepción, sino que es confrontado desde diferentes frentes por sus conocidos y allegados (Pao, 2002: 250). De hecho muchos de ellos se encuentran en una situación económica, y emocional bastante diferente. Incluso las motivaciones de Roberto, quien más entra en el juego de Carlos, distan mucho de las de este. Entre los personajes que rodean a Carlos hay bartenders, estudiantes, músicos, vendedores de drogas, empleados de oficina; todos tratando de abrirse camino en una sociedad que todavía trata de superar las taras del franquismo y las crisis generadas por las nuevas dinámicas europeas. Parte del problema de Carlos radica en el hecho de tener acceso ilimitado al dinero de sus padres sin tener ningún límite o control y sin contar con espacios básicos de contención emocional; algo común en las clases privilegiadas. De hecho entre las reseñas de *American Psycho*, es normal encontrar la conclusión de que tras la obra se haya una fuerte crítica a las dinámicas deshumanizantes del consumo capitalista que alcanza su zenit en la Nueva York de los años ochenta (Pao: 246-247). Esta es una crítica que Mañas pareciera hacer extensiva a la clase alta madrileña en la figura de Carlos, que más que un psicópata en toda ley es retratado como un chico perdido en unas dinámicas sociales y emocionales que lo superan, y que a falta de vínculos fuertes con su ascendencia elige como modelo el personaje psicótico de una novela norteamericana.

Además de las múltiples referencias a *American Psycho* y su protagonista, es también posible delinear semejanzas entre las tramas y el tipo de desarrollo que tienen *Historias del Kronen* y

Less than zero (1985)³⁸⁸, primera novela de Ellis, que por cierto no cuenta con menciones explícitas en la novela de Mañas. Esta consiste en la historia de un chico adinerado que regresa durante las vacaciones de invierno a su ciudad natal, donde pasa las noches dedicado a la vida nocturna, las drogas y el sexo con hombres y mujeres, mientras intenta recobrar el contacto con amigos y exnovias, al tiempo que procesa los conflictos familiares y el cáncer con el que ha sido diagnosticada su abuela. Con un lenguaje descriptivo, directo y en ocasiones crudo el lector es testigo de un relato en primera persona en el que el narrador-protagonista desciende horrorizado al salvaje y cruel ambiente de los jóvenes ricos de Beverly Hills, hasta caer en un estado nihilista y desesperanzador.

Por otro lado, en *Historias del Kronen* se mencionan algunos títulos con el objetivo de contextualizar la escena literaria española de 1992 y caracterizar al padre de Carlos, a quien le regalan unos libros por su cumpleaños. Al mismo tiempo el autor caracteriza a Carlos a través de los comentarios que la situación suscita en él y que por cierto eran y son aún muy cercanos a la opinión que muchos jóvenes tienen sobre la literatura y la poesía en particular:

(en) un tablero (...) están escritos los títulos de los libros de poesía más vendidos del mes y la gorda (su hermana) escoge dos: La Espera de un tal Micó, y Deixis en fantasma -hay que joderse con el titulito-, de otro tal Ángel González. Luego compra dos marcalibros que llevan impresos fragmentos de horribles poemas de Antonio Machado.

A mí no me gusta la poesía. La poesía es sentimental, críptica y aburrida. Me repugna. Es un género en extinción: no hay nadie que pueda vivir de la poesía en estos tiempos. Es una cultura muerta. La cultura de nuestra época es audiovisual. La única realidad de nuestro tiempo es la de la televisión. Cuando vemos algo que nos impresiona siempre tenemos la sensación de estar viendo una película. Esa es la puta verdad. Cualquier película, por mediocre que sea, es más interesante que la realidad cotidiana. Somos los hijos de la televisión, como dice Mat Dillon en *Dragstorcauboi*³⁸⁹. (Mañas, 1994: 32)

Unas páginas más adelante, Carlos encuentra en una mesa al lado del sofá, donde se sienta a ver televisión, un libro de poesía de Gil de Viedma -poeta de la Generación del 50-, y un artículo del diario *El País* titulado *Poetas ante el fin de siglo*, en este alcanza a leer antes de aburrirse: "...No estamos, sin duda, en una época lírica: La última fue la de entreguerras. Entonces los poetas eran populares. El cine primero y la televisión después" (44). Este tipo de comentarios del narrador fueron interpretados por algunos como manifiesto del autor, generando todo tipo de comentarios en algunos sectores de la crítica, que parecían ignorar el hecho de que lo que tenían en sus manos era un libro.

Así como *On the road* de Kerouac, *The naked lunch* de Burroughs o *Rayuela* de Cortázar, fueron modelos literarios para los jóvenes escritores de los sesentas y setentas, las novelas de Ellis y textos como *Generation X* (1991) de Douglas Coupland y *Transpoitting* (1993) de Irvine

³⁸⁸ El libro, primera novela de Ellis, lleva el mismo título del primer sencillo de Elvis Costello (1977) y cuenta con una adaptación cinematográfica de 1987 dirigida por Marek Kaniévski. De hecho las novelas de Ellis cuentan con un importante intertexto musical y cinematográfico.

³⁸⁹ *Drugstore Cowboy* (1989) es una película dirigida por Gus Van Sant y basada en la novela homónima de James Fogle publicada en 1990. Esta consiste en el relato autobiográfico de Fogle de los tiempos en los que lideró una pandilla de adictos que robaban farmacias para luego vender y consumir las drogas hurtadas. Matt Dillon, es el actor que da vida al protagonista de la película.

Welsh se convirtieron en modelos de una nueva narrativa escrita por jóvenes escritores para jóvenes, en la década del noventa. Estos autores cuyas obras se desarrollan con marcadas diferencias, comparten el interés por retratar ciertas esferas marginales de la vida juvenil finisecular en centros urbanos, en las que el consumo de drogas y de productos de la cultura popular desplaza a las instituciones tradicionales como espacios de contención y generan nuevas dinámicas caracterizadas por la soledad, la incertidumbre y la confusión. Así mismo estos escritores comparten un uso del lenguaje que apuesta a una descripción detallada y en ocasiones cruda de situaciones antes ignoradas por la literatura -pero presentes en el cine de los sesentas y setentas- y con una fuerte presencia del habla coloquial local y de la oralización de la escritura³⁹⁰.

También hay que considerar la fuerte huella que el lenguaje audiovisual deja en estas novelas. Por un lado están las formas y estructuras narrativas, algunas “préstamo” de personajes y recursos cinematográficos trasladados a un lenguaje literario. Por otro lado está la necesidad de recurrir a un lenguaje más directo y descriptivo, en ocasiones violento, dada la normalización de la violencia y del sexo en el cine, la televisión y los videos musicales. Si el objetivo, como en los años sesenta y setentas, es escribir para los jóvenes, el imaginario y los lenguajes literarios debían actualizarse. La afirmación que hace Carlos en la cita transcrita antes, tiene un valor testimonial que no es menor. Los jóvenes de los noventas crecieron rodeados por una serie de estímulos audiovisuales que ninguna generación tuvo antes. La multiplicación de los televisores en el hogar -que pasaron de estar en la sala de las casas a las habitaciones-; el acceso cada vez más económico a la televisión por cable que permitía acceder a producciones de otros países -en especial estadounidenses-; el desarrollo de la industria de los videojuegos que en los noventas empezaron a desplazar los juegos grupales en la calle; y el boom de los videos musicales como sistema de promoción gracias al canal de cable MTV, son solo algunas de las realidades que aportaron a una transformación de los imaginarios y el lenguaje visual y gráfico de las nuevas generaciones. Cine y literatura tienen una relación estrecha desde principios del Siglo XX y sus universos, imaginarios y recursos se han nutrido entre sí desde entonces (Longhurst y Bogdanovic, 2014: 173-174). Pero no es menor el hecho de que en la segunda mitad de la centuria el cine y las producciones audiovisuales hayan desplazado a la literatura y las producciones escritas en los mercados del entretenimiento y la información.

De ahí que en textos como el de Mañas, que además está dirigido a sus coetáneos, tengan una relación tan estrecha con el cine. En *Historias del Kronen* las referencias al cine son bastante comunes. En esta línea la película más mencionada, dado que Carlos está obsesionado con ella, es *Henry, retrato de un asesino* (1986) del director John McNaughton³⁹¹. La película presenta los días previos a la captura de Henry, un asesino en serie, violento y ametódico que se ceba principalmente con mujeres y prostitutas pobres. Carlos ve frecuentemente esta película en su habitación en un reproductor de video. De hecho en ocasiones sólo ve algunas

³⁹⁰ En el caso de Mañas, en sus diferentes novelas, suele escribir palabras, títulos y nombres provenientes principalmente del inglés trasladando a la escritura la expresión fonética así la canción de Madonna *Like a virgin* es escrita Laikaviryen (Mañas, 1994: 127) o la banda The The aparece en el libro como Dedé (21). Hay que recordar que este recurso también fue usado por autores como Parménides García Saldaña y Andrés Caicedo tanto en sus cuentos como en sus novelas.

³⁹¹ Esta película es una ficción basada en un caso de la vida real. Henry Lee, un hombre blanco pobre, se dio a conocer en los ochenta como el asesino en serie que más asesinatos había confesado en Estados Unidos y como suele ocurrir en el país norteamericano, este personaje alcanzó el status de estrella pop gracias a un despliegue mediático desmedido y sensacionalista.

escenas -violaciones por lo general- con el objetivo de masturbarse. El personaje ha desarrollado una fijación con las películas de asesinos en serie y criminales y menciona en otros momentos a *La naranja mecánica* (Mañas, 1994: 32), *Drugstore Cowboy* (34), *La matanza de Texas* (92), *Telma y Louis* (133), *Nueve semanas y media* (221). Incluso el personaje considera la influencia de este tipo de películas en su comportamiento: “Últimamente tengo ideas macabras en la cabeza. Debe ser por ver tantas películas de psicópatas. Comienzo a preguntarme que se sentiría matando a alguien. Según Beitman, es como un subidón de adrenalina brutal, como una primera raya. Sonrío.” (134).

Las películas ayudan a dar un marco al comportamiento de Carlos, y la violencia y la debacle común en muchos de los finales de los films mencionados, anticipan un desenlace trágico para el personaje y la novela. Ahora, a pesar de que Carlos no recibe un castigo tras el homicidio doloso de Fierro, porque nadie se atreve a hablar de lo sucedido, la realidad interior del narrador no se presenta como triunfal. Hay una carga crítica y moral en la novela. Carlos no es un psicópata, él lo desea, para no ser responsable de sus acciones; pero carece de las características del psicópata que modifican la forma en que percibe la realidad. Carlos sabe bien qué es lo que pasa, se sabe responsable, pero asume una actitud negadora y cínica que es avalada por la pasividad y la complicidad de quienes lo rodean. Y este es precisamente uno de los ejes temáticos de la novela de Mañas, que es compartido además por historias como las de Ellis o realidades como las de Henry Lee. El foco va más allá de los personajes. La gran crítica de este texto va dirigida a la familia, los amigos y las sociedades que hacen posible que este tipo de personajes, sean psicópatas o no, lleven a cabo sus crímenes. La indiferencia de una sociedad obsesionada con la fama, el poder y el consumo hace invisibles a personajes sumidos en la pobreza como las víctimas de Henry Lee -que termina siendo premiado con la fama por haber asesinado pobres, mujeres y homosexuales-; e incluso fomenta el cinismo y la agresividad de personajes que como Carlos y Pat son herederos de una posición social que los indulta a priori.

8.2. Bandas sonoras de una Generación X

No obstante el protagonismo del cine y la literatura, la novela de Mañas no carece de referencias musicales que cumplen diversas funciones dentro de la historia. Los conciertos a los que asiste el protagonista, las descripciones de música en los bares, en los autos y la recurrente aparición de referencias a la música que se escucha en diferentes espacios y situaciones ha tenido que ver en que se incluya con frecuencia a este relato en los listados de “novelas musicales” de los noventa. Pero también ha sido de gran influencia en esta catalogación el hecho de que el autor haya expuesto en diferentes entrevistas que sus novelas de los noventa son novelas punk, o como a él le gusta llamarlas -en un juego unamunesc³⁹²- “nobelas punk”:

Según Mañas, «[e]l punk es anti-técnico, antiliterario y anárkiko, y sus estrategias de oposición al Estilo oficialesco ban desde la toskedad boluntariosa hasta el terrorismo lingüístico» («Literatura» 42) y atribuye el termino punk a sus novelas en su sentido original de sinónimo

³⁹² Miguel de Unamuno en el prólogo de su texto *Niebla* (1914), denomina su texto como una Nívola, como estrategia para distanciar su producción de los cánones estéticos literarios de la época.

de anarquía o libertad, ya que el originario movimiento británico de mediados de las setenta estaba basado precisamente en los principios libertarios de oposición a una sociedad opresora. (Urioste: 29)

Es importante entender que para Mañas sus novelas son punk por compartir con el género roquero su desprecio por ciertas formas y convenciones asociadas a jerarquías y autoridades estéticas y morales. No porque el punk como subgénero roquero juegue un rol fundamental en sus historias. Si bien él afirma que la estructura simple de sus “novelas” debe mucho a la estructura del punk, sostener esta afirmación más allá de ciertos paralelos superficiales es difícil, en cuanto el punk es en sí un subgénero increíblemente diverso en las formas y las estructuras que asume desde sus orígenes en Nueva York y Londres, y en la medida que esta estructura simple está presente en la tradición literaria europea.

En un plano más concreto, acá se identificaron en la novela alrededor de diez alusiones a canciones y más de treinta y cinco menciones de bandas, intérpretes o músicos, casi todos provenientes o relacionados con el universo del rock. Ahora, si bien estas referencias no son tan importantes como en otros relatos, la aproximación a las diferentes funciones que desempeñan estas referencias y las relaciones que establecen con otros elementos de la historia enriquecen la lectura del texto.

En *Historias del Kronen* las referencias musicales tienen principalmente funciones representativas y caracterizadoras. En el primer caso, buscan complementar la narración de corte realista incluyendo referentes musicales conocidos por toda una generación española, asociados a ciertos espacios -bares, discotecas, autos, habitaciones- y acciones -salir de fiesta, asistir a conciertos, conducir, tener sexo-; al mismo tiempo esto permite consolidar un fuerte vínculo de identificación de los jóvenes lectores españoles con la novela. En el segundo caso, el objetivo es ayudar a caracterizar a algunos personajes a través de sus gustos musicales.

Por ejemplo la música se convierte en un factor común en las múltiples escenas que transcurren en los autos. En la primera de estas Carlos y sus amigos escuchan Metallica mientras consumen cocaína (Mañas, 1994: 16); más tarde en esa misma noche escuchan bakalao³⁹³ (23), género que, por su carácter enérgico, es el ritmo favorito para escuchar a las noches en el auto cuando los personajes están bajo la influencia de las drogas (101, 112, 119). En las habitaciones en cambio los personajes escuchan bandas asociadas al After-punk³⁹⁴: a Roberto le gustan Fugazi, Sonic yuz (Sonic Youth) y Pixis (Pixies) (186); Carlos está en palabras de Roberto obsesionado con Dedé (The The), “Se ha pasado un mes oyendo el mismo disco y no se cansa” (21). De considerar la relación con *Giant* la canción que hace de epígrafe, se supone que este disco es

³⁹³ Bakalao es el nombre que se le dio en España a la música electrónica que se escuchaba en las fiestas y en las discotecas. Esta música es mejor conocida como *Dance* o *Techno*. Es un género principalmente instrumental con base de sonidos electrónicos y beat potente, cuyo principal nicho de desarrollo y promoción en los noventa fueron los clubes y las fiestas *Rave*.

³⁹⁴ Es un género bastante popular en los ochenta también conocido como Postpunk, el cual tomaba el espíritu anti-mainstream del punk, pero proponía una exploración más vanguardista del rock incluyendo sonidos electrónicos, distorsiones y nuevos patrones musicales pop que lo hacían más bailable. Entre sus características está contar con letras más elaboradas, ritmos menos intensos -con preminencia de acordes menores- y la moda y prácticas asociadas al género son vinculadas a ámbitos oscuros y chicos depresivos, con uso de vestimentas neogóticas y maquillaje exagerado.

Soul Mining, el álbum al que pertenece, y cuyas letras siguen la misma línea introspectiva y melancólica de esta canción. Ahora bien, este género no es exclusivo de los espacios íntimos, en una de esas noches en las que los personajes van de fiesta en fiesta, llegan a una discoteca llamada Huarjols (Warholes), un lugar “con música entre el After-punk tipo De Quiur, Depesh Mod, y el Bakalao” (117). Otras referencias surgen específicamente para caracterizar personajes como el Santi, un conocido de Carlos que le vende drogas ocasionalmente y que lo primero que hace cuando recibe a Carlos y Roberto en su departamento es llevarlos a su habitación y mostrarles sus discos -Ramonés, Burning, Parálisis Permanente, Doors, Siniestro Total-, como si de una tarjeta de presentación se tratara (137). Luego el Santi pone un disco de Parálisis Permanente de 1983 -sin especificar el nombre del álbum - que él considera “el mejor disco de música española de la época” (137-138) sobre el que se profundizará más adelante.

Al analizar con un poco de atención estas referencias se encuentra que algunas establecen relaciones temáticas con la historia. La más importante es la transcripción de la letra de la canción *Giant* (1983) de la banda The The, por el lugar que el autor le da al inicio y al final del relato como elemento paratextual y por pertenecer a la banda que más escucha el narrador-protagonista en la narración: como epígrafe y como cierre de la novela se encuentra casi completa y con algunas modificaciones la letra de esta canción:

The sun is high and I'm surrounded by sound³⁹⁵.
(for as far as my eyes can see)³⁹⁶
I'm strapped into a rocking chair
With a blanket over my knees
I am a stranger to myself
And nobody knows I'm here
When I looked into my eyes
It wasn't myself I'd seen
But who I've tried to be.
I'm thinking of things I'd hoped to forget.
I'm choking to death in a sun that never sets.
I clugged³⁹⁷ up my mind (with a perpetual greed)³⁹⁸
And turned all my friends into enemies
And now the past has returned to haunt me.

I'M SCARED OF GOD AND SCARED OF HELL
AND I'M CAVING IN UPON MYSELF
HOW CAN ANYONE KNOW ME

³⁹⁵ En la letra original es “sand” en lugar de “sound”.

³⁹⁶ Este verso es omitido por Mañas en las dos transcripciones que hace de la letra.

³⁹⁷ En la letra original es “clogged” en lugar de “clugged”.

³⁹⁸ El fragmento entre paréntesis fue omitido en la versión de *Historias del kronen*

WHEN I DON'T EVEN KNOW MYSELF.

Esta letra es representativa de su género. Una reflexión que presenta a un sujeto poético que tiene dificultades para reconocerse a sí mismo tras aparentar ser alguien más por demasiado tiempo; alguien que se siente perseguido por las acciones de su pasado y que percibe a todos a su alrededor como enemigos. No es difícil hacer paralelos con los personajes de la novela, no sólo con Carlos, sino también con Roberto y algunas de sus amistades. Al fin y al cabo, en la novela se representa a estos chicos en ese momento de la juventud que se ven abocados a la adultez, a terminar sus carreras universitarias, conseguir trabajo y determinar las condiciones bajo las cuales quieren vivir el resto de sus vidas. Esta experiencia liminal los confronta no sólo ante la incertidumbre de lo que está por venir; sino que además los obliga a sopesar las acciones y la identidad construida en su adolescencia.

En cuanto a las modificaciones que realiza el autor de la novela a la letra de la banda inglesa, resulta difícil proponer interpretaciones con alguna certeza. En el primer verso el cambio de la palabra sand/arena por sound/sonido propone un contexto en el que no hay silencio. Esto se proyecta en la novela en el hecho de que siempre hay algo sonando: la televisión, la radio, el reproductor de cds, el teléfono; suenan en habitaciones, salas, comedores, en el bar, en el auto. Ahora, la omisión del segundo verso de la letra original, pareciera tener un objetivo estético, al prescindir de un verso que no pareciera necesario o esencial para el sentido enunciativo. En el siguiente verso en sufrir una modificación además del cambio de una palabra omite media oración, cambiando por completo el sentido de esta, que pasa de “I clogged up my mind with a perpetual greed”/”Obstruí mi mente con una avaricia perpetua” en la original, a “I clugged my mind/dejé mi mente en blanco”. Lo que sorprende de esta elección es que además de contradecirse con los versos anteriores de la canción, tampoco coincide con el espíritu de Carlos o los personajes de la novela, en la que pareciera que ninguno puede vaciar su mente. Quizás es tan solo una licencia poética que se ha tomado el autor o un error en la transcripción.

Este epígrafe expone al tema de la identidad como asunto fundamental de la novela. Al fin y al cabo, lo que se descubre en estos relatos de jóvenes para jóvenes, es que el asunto de la construcción de la identidad en la adolescencia y la juventud, se transforma en una especie de monstruosa labor en las sociedades contemporáneas, donde la velocidad de la transformación social y el inabarcable flujo de información y estímulos, hacen bastante difíciles los procesos de identificación determinados por tradiciones -sean estas familiares, culturales o regionales-. En esta línea Jorge Pérez (2005) en un ensayo sobre el inconsciente político en la obra de Mañas transfiere este conflicto identitario de los personajes de la novela a un plano nacional y afirma que

(e)l epígrafe que sirve de apertura y cierre a *Historias del Kronen* sitúa el texto dentro de esta dialéctica de exploración subjetiva que se conecta con la perspectiva de lo nacional. La novela se abre y termina con el mismo epígrafe tomado de la letra de la canción «Giant» del grupo británico The The. La canción incluye el lamento de un «yo» enunciativo que se mira a sí mismo y clama «I am a stranger to myself (...) HOW CAN ANYONE KNOW ME I WHEN I DON'T EVEN KNOW MYSELF». La repetición de este mismo epígrafe en el cierre de la novela le concede una circularidad estructural que enfatiza los significados textuales. Los conflictos de identidad representados en Carlos, Roberto y sus amigos no son resueltos al final de la obra, que acaba en una posición de indeterminación ética, sin una autoridad narrativa o moral que dicte sentencia o juzgue las acciones de los personajes. Estos entes ficcionales permanecen como seres «extraños a sí mismos» que no se reconcilian con ese «otro» que llevan

en sí mismos. En el caso de Roberto, su «otredad» inaceptable es la incapacidad de reconocer su homosexualidad. Carlos, por su parte, es un sujeto que no ha asumido los cambios sociales y que, influido por el material audiovisual que consume sin distancia crítica, es incapaz de tolerar y convivir con la otredad y rechaza cualquier vínculo afectivo que lo ligue a la humanidad. Es por ello que, al igual que en la canción, en la que el «yo» confiesa «I turned all my friends into enemies», Carlos detesta a su familia, a sus amigos y a sus novias. La repulsa a los otros-extraños, es una manifestación de la incapacidad de asimilar su propia diferencia, la escisión de su subjetividad. (47-48)

Es precisamente este plano uno de los más interesantes que expone la relación entre el rock y la literatura en un contexto hispanoamericano. La adolescencia, como época fundamental en la constitución de una identidad individual, se convierte en el marco perfecto para cuestionar las dinámicas y las identidades propuestas en las sociedades contemporáneas, así como el rock, género híbrido, en constante transformación, fruto de una gran cantidad de contradicciones -y cuyo origen se remonta a una cultura anglosajona, pero que alcanza una dimensión transnacional a través de las dinámicas de mercado globalizado-, en una manifestación ideal para que los jóvenes expresen tanto su estado de búsqueda como su inconformidad ante las tradiciones y los modelos de conducta locales y regionales. El mercado y sus dinámicas de consumo ofrecen la posibilidad de ampliar los horizontes y tomar una distancia de tradiciones anquilosadas, pero no ofrece las herramientas emocionales para afrontar la crisis que esto supone.

8.3. Devorando estrellas y canciones

Una gran diferencia de la novela de Mañas con la mayoría de los textos de este corpus de trabajo es que ninguno de los personajes se revela como fanático de ningún género en particular. Los personajes de *Historias del Kronen* escuchan heavy metal, after punk británico y español, punk hispano, música pop, rock alternativo norteamericano y bakalao. Sus gustos se encuentran determinados en gran medida por la música más vendida en las cartas internacionales, la de moda. “Cómprale un disco comercial, eso nunca falla” recomienda Roberto a Carlos, cuando este le pregunta qué le puede regalar a Fierro para su cumpleaños (Mañas, 1994: 209). Así escuchan desde Guns and Roses y Lenny Kravitz, hasta Simply Red y Whitney Houston (210). Asisten en una misma semana a un concierto de Nirvana (105-107) y a uno de Elton John (155-156).

Asimismo es importante destacar que en la novela de Mañas rara vez se mencionan canciones. Casi siempre se habla de bandas, esto impide una musicalización de las escenas y el texto. Acá se interpreta como un síntoma de un movimiento que se da en un sector de la juventud que consume productos de la industria musical, entre los ochentas y noventas: pareciera desarrollarse un desplazamiento del espectador de la pasión melómana a la fascinación con las estrellas producidas por el *Star System*. Como se ha visto en los capítulos anteriores este desplazamiento no es exclusivo de los ochentas y noventas. Las dinámicas del *Star System* están presentes desde la figura de Elvis. Sin embargo en los ochentas con el surgimiento de MTV y la intensificación de ciertas estrategias de mercado, figuras como Michael Jackson, Madonna, Prince o Freddy Mercury adquieren una condición de iconos que está mucho más allá del marco musical. Will Straw afirma que el surgimiento de MTV en los ochenta está vinculado

con “[a]n intensification of the discourses of the celebrity around the pop music, and the proliferation of fan magazines, pin-ups and other forms of merchandise all signaled the renewed involvement of young adolescents within popular music culture.” (En Frith, Goodwin y Grossberg, 1993: 6)

El mercado descubrió un gran potencial en venderle a los espectadores adolescentes que el consumo de ciertos productos y ciertas prácticas, asociadas a modas, podía ofrecerle a personas comunes y corrientes sino el mismo destino de las estrellas de rock, al menos experiencias semejantes (Buxton en Frith and Goodwin, 1998: 437-439). En el caso de España esta fascinación por el fenómeno pop se ve potenciado por la apertura postfranquista. De pronto se pudieron consumir productos antes prohibidos o difíciles de encontrar y artistas de talla internacional comenzaron a llegar al país en masa para hacer presentaciones y promocionar sus productos.

Este desplazamiento al que se hace referencia en el párrafo anterior se hace explícito en una conversación que Carlos tiene con su cuñado, sobre la banda de rock de este último:

-Lo que hacemos es música simple, sabes, como Nirvana, eso es lo que le gusta a la gente, un ritmillo guapo y unas letras con un poco de tequieroyyotambién y ya está sabes(...)

-...pues yo me curro un ritmo guapo y luego le meto la melodía que me va saliendo, medio inventada. Yo no tengo ni guarra de solfeo, sabes, yo saco tres acordes, un ritmo y ya está; luego metemos la batera y el bajo, y así las canciones salen como churros. (Mañas, 1994: 51)

Estos chicos, no tienen ningún interés en hacer buena música. Los criterios musicales son desplazados por hacer cosas simples y gustarle a la gente. Ser reconocido, así sea en círculos pequeños de personas, es lo importante. Este programa artístico -por llamarlo de alguna manera- que presenta a Nirvana como modelo, ignora la complejidad y la pasión musical que hay detrás de las composiciones de la banda norteamericana, cuya crisis y disolución tras la muerte del líder y compositor Kurt Cobain fue impulsada precisamente por el peso del éxito y la fama en los miembros de la banda.

En cuanto a las pocas canciones que son mencionadas, hay algunas relaciones interesantes. La primera canción en ser referida es también la única que se identificó que aparece al interior del discurso del personaje sin ninguna aclaración. En una escena en la que el grupo de amigos están fumando hachís y hablando de viajar a Ámsterdam a consumir drogas y buscar sexo fácil, Carlos afirma: “Si es que soy un animal, joder. Teníamos que ser como los animales y todo sería más simple. Los perros se huelen el culo y ya está. Y si se gustan, follan, y si no, pues no, pero no se complican la vida” (59). La primera frase resuena con el coro de una canción de Los toreros muertos de 1987 que fue todo un éxito en España: *Soy un animal*. La letra de esta canción presenta a un sujeto enunciativo que se jacta de actuar como un animal y que dice cosas como

haré discursos con mis rebuznos
contestaré a mi madre a golpes
le morderé a mi novia

le ladraré a los coches (...)
Estoy aquí para robaros el trabajo
voy a quitaros el pan de la boca
voy a acostarme con tu novia (...) (Carbonell y Moure, 1986)

Si bien, como era común con esta banda, el tono es cómico y paródico, pareciera que Carlos no toma una distancia crítica -como ocurre con las películas de psicópatas-, omite el sarcasmo y asume el discurso con literalidad. Esta idea de actuar de forma instintiva y decir lo primero que viene a la cabeza ignorando la simpatía por el otro y las convenciones sociales es una constante de Carlos a lo largo de la novela. Además, ya se verá que la misoginia es también, como en las películas que admira, un factor protagónico en algunas de las canciones que menciona el narrador.

Otras referencias concretas a canciones se dan dentro del marco de los conciertos a los que asiste Carlos. Así durante el relato del concierto de Nirvana (106) se mencionan Esmelslaiktinspirit (*Smell like a teen spirit*), Inblum (*In bloom*), Camasyuar (*Come as you are*), Licium (*Lithium*) y Dreinyu (*Drain you*) y aparecen breves fragmentos transcritos de *Come as you are* y *Something in the way*. Un dato a tener en cuenta, el orden de las canciones como las presenta Carlos, no se corresponde al orden de las canciones en el concierto real de Nirvana en Madrid aquel año, sino con el orden del álbum *Nevermind* (1991), al que pertenecen todas estas canciones. Nirvana y las canciones mencionadas no funcionan al interior de la novela como proyección de los gustos de los protagonistas, tampoco tienen vínculos estrechos con algún personaje o con la historia, si bien es un referente generacional para los chicos que crecieron en los noventas; no obstante, resuenan fuertemente con la crítica que hay detrás de la novela. En las letras y las performances de Nirvana, como en el fondo de *Historias del Kronen*, hay una crítica furiosa a las dinámicas sociales contemporáneas y el reflejo de un sector de la juventud que busca adaptarse a las demandas de un contexto hostil tratando de no perder las esperanzas. En este sentido resulta ejemplar, además de pertinente para este análisis, la militancia de Cobain contra el machismo. Jordi Bianciotto (2000) rescata algunas citas de entrevistas dadas por el vocalista de Nirvana entre 1992 y 1993:

Mi discurso está relacionado con la violencia del macho americano medio, que tiene un comportamiento de 'violador'. Me refiero al estereotipo de los anuncios publicitarios de Budweiser y a la manera en que estos tipos hablan de las mujeres. Lucho más contra ese machismo que con los asesinos clásicos, colocados en un pedestal a causa de su extravagancia.³⁹⁹

Todavía hay tipos machistas entre nuestro público. He llegado a la siguiente conclusión: si quieres decir algo, debes hacerlo de manera directa y obvia, mejor que utilizando el humor. Por eso escribí esa canción Rape me [Viólame], contra la violación. La violación no tiene nada divertido y para conseguir expresar lo que quieres debes escribir hechos concretos para explicárselos a todas las personas que asisten a tus conciertos.

³⁹⁹ La referencia a los asesinos en serie se debe que para el año 1992 había una generación de fans de Guns n' roses glorificaban a asesinos seriales como Carles Manson y Ed Gein. (Bianciotto, 2000: 112)

Si alguien de vosotros odia a los homosexuales, a la gente de diferente color o a las mujeres, hacednos un favor, ¡dejadnos tranquilos! No vengáis a nuestros conciertos y no compréis nuestros discos” (112-113)

Estas tres citas, de tres entrevistas diferentes revelan lo presentes que estaban en la realidad de los jóvenes estos asuntos tratados por Mañas en su novela: violencia, violación, machismo, misoginia, homofobia y racismo. Este tipo de contexto es el que pierden muchos de los análisis que se concentran solo en las letras de las canciones, o que se detienen en la mera cualidad literaria de un texto.

Ahora, en la dimensión intratextual el fragmento de *Come as you are* que se reproduce en la novela -“COME AS YOU ARE, AS YOU FEEL AS I WANT YOU TO BE, AS A FRIEND”⁴⁰⁰ (Mañas, 1994: 106)- encuentra ecos en el epígrafe de The The, cuando el sujeto de la canción dice “When I looked into my eyes/ It wasn’t myself I’d seen/ but who I’ve tried to be”. Mientras en la canción de Nirvana hay una invitación a mostrarse y actuar como realmente se es, a ser un amigo; en *Giant* de la banda británica se da una descripción de las consecuencias de aparentar ser quien no se es: miedo, soledad y los amigos convertidos en enemigos. En esta misma línea se encuentra Deshoumastgouon (*The show must go on*) canción original de Queen, pero que en el concierto al que asiste Carlos con Amalia (155-156) es interpretada por Elton Jhon, como homenaje a Freddy Mercury⁴⁰¹. Esta es la única canción que se menciona en el marco de este concierto y en su letra⁴⁰², un sujeto enunciativo se pregunta por el sentido de la vida, por sus objetivos y se afirma en el dolor y la búsqueda misma. Del mismo modo las alusiones a la pantomima y al maquillaje aluden no solo a la búsqueda de una identidad sino también a su construcción. La gran diferencia de esta canción, su letra y su interpretación, con las otras antes mencionadas, es el tono afirmativo. Es difícil generalizar pero tanto en el Afterpunk como en la música alternativa de los noventa el tono, el ánimo, es más pesimista y derrotista.

⁴⁰⁰ La mayúscula es usada en algunos momentos del concierto como recurso que pretende reflejar el alto volumen o los gritos en medio de la muchedumbre.

⁴⁰¹ Mercury había muerto en noviembre de 1991 y su deceso había generado gran impacto debido a que fue una de las primeras figuras públicas globales en aceptar ser homosexual, padecer el VIH y morir por esta enfermedad. De hecho *The Show must go on* fue la canción que Elton John interpretó en el concierto de homenaje a Freddy Mercury en abril de 1992, luego de lo cual incluyó a la canción en sus giras británica y europea del '92.

⁴⁰² Empty spaces, what are we living for?/ Abandoned places, I guess we know the score, on and on/ Does anybody know what we are living for?/ Another hero, another mindless crime/ Behind the curtain, in the pantomime/ Hold the line/ Does anybody want to take it anymore?

The show must go on/ The show must go on, yeah/ Inside my heart is breaking/ My makeup may be flaking/ But my smile, still, stays on.

Whatever happens, I’ll leave it all to chance/ Another heartache, another failed romance, on and on/ Does anybody know what we are living for?/ I guess I’m learning/ I must be warmer know/ I’ll soon be turning, round the corner now/ Outside the dawn is breaking/ But inside in the dark I’m aching to be free.

The show must go on/ The show must go on, yeah/ Inside my heart is breaking/ My makeup may be flaking/ But my smile, still, stays on.

My soul is painted like the wings of butterflies/ Fairy tales of yesterday, grow but never die/ I can fly, my friends. The show must go on/ The show must go on, yeah/ Inside my heart is breaking/ My makeup may be flaking/ But my smile, still, stays on.

I’ll top the bill/ I’ll over kill/ I have to find the will to carry on/ On with the show/ Show/ Show must go on, go on. (Queen, 1991)

8.4. Rock en español: transgresión y regresión

Finalmente entre las referencias musicales se destacan algunas canciones de bandas españolas. Estas son *Bailaré sobre tu tumba* (1985) y *Assumpta* (1984) de Siniestro total y *Sí, sí* (1987) de Los Ronaldos. La primera, suena en el auto mientras un travesti le hace una felación a Roberto y Carlos espera su turno⁴⁰³:

Pongo una cinta de Siniestro Total, mientras oigo a Roberto jadear. TE MATARÉ CON MIS ZAPATOS DE CLAQUÉ... TE DEGOLLARÉ CON UN DISCO DE LOS ROLIN ESTONES O DE LAS RONETES... Y BAILARÉ SOBRE TU TUMBA. (Mañas, 1994: 117-118)

Las otras dos canciones suenan en un bar al que Carlos ha ido con un conocido para comprar hachís:

Entramos en un garito que se llama El Botas.

Suenan los Ronaldos: TENDRÍA QUE VIOLARTE Y DESNUDARTE Y LUEGO, LUEGO, BESARTE, HASTA QUE DIGAS SÍ, HASTA QUE DIGAS SÍ.

(...)

ERA UNA CHICA MUY MONA QUE VIVÍA EN BARCELONA CUANDO ESTÁBAMOS EN CAMA UH ME BAILABA LA SARDANA... DE LA CIUDAD CONDAL TÚ ERES PERO A MÍ TÚ NO ME QUIERES... Mientras suena una canción de Siniestro, un tipo gordo con coleta entra al bar y se pone a hablar con el camarero. (140)

Estas canciones fueron sonados éxitos españoles de mediados de los ochenta. En sus letras se pueden identificar tres temas diferentes que, sumados, ayudan a caracterizar las personalidades de Roberto y Carlos en la novela al tiempo que crean nexos con los temas de la novela. *Bailaré sobre tu tumba*⁴⁰⁴ presenta una letra en la que un sujeto expresa en tono cómico su deseo de matar alguien de formas extravagantes y bailar sobre su tumba. La canción, que además es acompañada por una melodía alegre con características del pop y el punk, es obvia en su intención jocosa a pesar de que juega de forma liviana y poca descriptiva con diferentes imágenes de posibles homicidios ejecutados con objetos relacionados con la música y el baile. *Sí, sí*⁴⁰⁵ es, en cambio, una canción particularmente fuerte y misógina. En su momento generó

⁴⁰³ El travestismo ocupa un lugar importante entre las manifestaciones de la liberación moral que vivió España tras la represión conservadora y católica del Franquismo. Está presente en el cine, la música, la televisión, y obviamente en las calles. Como expresión de libertad ante la posibilidad de cruzar límites antes impensados, en una cultura supremamente homofóbica -como se evidencia en la novela-, la práctica de recurrir a travestis para felaciones y sexo fue común entre algunos jóvenes españoles en las décadas de los ochentas y noventas.

⁴⁰⁴ Te mataré con mis zapatos de claqué/ Te asfixiaré con mi malla de ballet/ Te ahorcaré con mi smoking/ Y morirás mientras se ríe el disc-jockey/ Y bailaré sobre tu tumba/ Y bailaré sobre tu tumba/ Te degollaré con un disco afilado/ De los Rolling Stones o de los Shadows/ Te tragarás la colección de cassettes/ De las Shangri-las o las Ronettes/ Y bailaré sobre tu tumba/ Y bailaré sobre tu tumba/ Te clavaré mi guitarra/ Te aplastaré con mi piano/ Te desollaré con mis platillos/ Te trepanaré con mi órgano Hammond/ Y bailaré sobre tu tumba/ Y bailaré sobre tu tumba/ Y bailaré sobre tu tumba/ Y bailaré sobre tu tumba. (Siniestro total, 1985)

⁴⁰⁵ Estas haciendo mal al dejarme pasar/ Estas haciendo mal y no sé lo que va a pasar.

Tendría que besarte, desnudarte, pegarte y luego violarte/ Hasta que digas si/ Hasta que digas si/ Hasta que digas si, si, si/ Hasta que digas sí.

revuelo, e incluso sufrió demandas de colectivos feministas y asociaciones de protección a la mujer, por considerar que incitaba a la violación. La letra es simple y brutal, un sujeto que es rechazado por una mujer cuando este la invita a bailar piensa que tendría que besarla, desnudarla, golpearla y violarla hasta que diga sí a su propuesta. Con una base simple de rock & roll de principios de los sesenta y un sonido sucio -poco cuidado- propio del punk, la canción se desarrolla en un tono más resentido y hostil gracias a la interpretación de Coque Malla, vocalista de la banda. Sin la carga de violencia de *Sí, sí*, pero con dejos de resentimiento y compartiendo un poco la incoherencia y el humor de *Bailaré sobre tu tumba, Assumpta*⁴⁰⁶ cuenta en su letra la historia de un hombre que se siente maltratado por la chica con la que salía y que al parecer muere por una cornada en una de las corridas de San Fermín.

Resentimiento, misoginia, deseos de matar a alguien tienen un rol protagónico en esta novela. Están presentes en las conversaciones de los personajes, el cine que ven, la música que escuchan. La discusión en aquellas décadas -y que por cierto resucita cada tanto en nuestras sociedades- era sobre la terrible influencia de los productos de la industria de la cultura en la juventud, que en este discurso, surge como un grupo social vulnerable y acrítico. Ahora, al considerar la propuesta que hay detrás de esta novela, la discusión se desplaza. Quizás estas películas, estas canciones, son producidas y alcanzan el éxito por la fascinación que nuestras sociedades tienen por la violencia, por la misoginia y el machismo presentes en la misma cultura y en las tradiciones de los diferentes pueblos. Se exaltan el patriotismo, la competencia, la idea del éxito alcanzado a cualquier costo; Si el violento alcanza el éxito es un héroe, un ejemplo; pero cuando esta violencia se manifiesta en otras instancias las asociaciones salen horrorizadas a reclamar la censura.

Hay que considerar, en todo caso, que muchas de estas letras que giraban en torno a temas tabú -el homicidio, la violación, la prostitución- tenían como objetivo minar los límites sobre los que se sostenía un moralismo hipócrita y pacato. Esto, sin embargo, no oculta el hecho que, en algunos casos, estos discursos “contestatorios” en el rock asumían formas violentas contra las mujeres y algunas minorías, adquiriendo formas reaccionarias⁴⁰⁷. También, como deja en evidencia el análisis de otras de las novelas, sale a flote el machismo adolescente -del *cock rock*- con el que ciertos círculos interpretaron la idea de liberación sexual que acompaña al

Mírame el ojo derecho niña y dime que ves en el/ Seguro que hay ansia y fuego muchas pagarían por el/ El día más claro pronto llegara/ Ajústate los pantalones y vamos a bailar.

Y dime si/ Por favor dime si/ Por favor dime si/ Por favor dime si

Estas haciendo mal al dejarme pasar/ Estas haciendo mal y no sé lo que va a pasar.

Tendría que besarte, desnudarte, pegarte y luego violarte/ Hasta que digas si/ Hasta que digas si/ Hasta que digas si, si, si/ Hasta que digas sí.

Estas haciendo mal/ Estas haciendo mal/ Estas haciendo mal/ Y no sé lo que va a pasar.

Tendría que besarte, desnudarte, pegarte y luego violarte/ Hasta que digas si/ Hasta que digas si/ Hasta que digas si, si, si/ Hasta que digas sí. (Los Ronaldos, 1987)

⁴⁰⁶ Era una chica muy mona/ Que vivía en Barcelona/ Cuando estábamos en cama/ Me bailaba la sardana/ Pero un día de safari/ Se ligó a un rastafari/ Trabajaba en un Video Club/ Y no sabía cantar un blues/ De la ciudad condal tú eres/ Pero a mí no me quieres/ Para ser de la ciudad condal/ Ay, amor, me tratas muy mal/ El siempre con disimulo/ Le tocaba un poco el culo/ Aunque tenía michelines/ La llevó a los Sanfermines/ Delante del toro corría/ Y ella mucho se reía/ Pero una mala cornada/ La dejó allí tirada/ De la ciudad condal tú eres/ Pero a mí no me quieres/ Para ser de la ciudad condal/ Ay, amor, me tratas muy mal/ Era una chica muy mona/ Que vivía en Barcelona. (Siniestro total, 1984)

⁴⁰⁷ En su libro *La revolución sexual del rock* (2000), Jordi Bianciotto dedica algunas líneas a señalar la fascinación que algunos asesinos en masa, como Charles Manson y Ed Gein, generaron en algunos roqueros y como en la exploración de los límites de lo socialmente correcto algunas bandas realizaron una apología de acciones criminales. (110-112)

rock desde los sesentas y que fue intensamente difundido en los ochentas en las propuestas estéticas de las bandas de heavy metal.

Respecto a las formas que toma el sexo en novelas como *Historias de Kronen*, la hispanista María T. Pao (2002) afirma:

Less an expression of freedom from bourgeois values and censorship, as in the United States during the 1960s or in Spain's post-Franco period of exuberant *destape*, sex in these narratives has become an exercise in domination, concomitant with the objectification of the body into a consumable spectacle. (251)

Pao, de hecho profundiza en las características que permiten establecer nexos entre *Historias de Kronen* y la Blank Fiction⁴⁰⁸ y propone que en la novela española hay un llamado de atención sobre ciertas dinámicas de consumo importadas:

I argue that this novel demonstrates the characteristics of blank fiction as identified by Annesley⁴⁰⁹: indifference and self-absorption on the part of its central character; preoccupation with sex, violence, and drugs; and the dominance of media influence giving way to a flat narrative tone and commodification of the body (1, 2, 9). But beyond and more important than these surface resemblances to its American counterparts, I want to suggest that *Kronen* may represent a cautionary statement vis-à-vis encroaching North American cultural forms and the consumption they demand. (246)

La elección de Carlos como protagonista, un personaje antipático e irritante, tendría como objetivo precisamente indignar al lector, incomodarlo, confrontarlo con las posibles consecuencias de no tomar una distancia crítica frente a los productos que se consumen y frente al proceso de consumo mismo, justo en un momento en el que las nuevas dinámicas de mercado empezaban a mostrar fisuras en el contexto económico y social español (257).

8.5. Parálisis Permanente e Historias del Kronen: Una lectura entre líneas

La mención a Parálisis Permanente es breve y fugaz. El Santi, un vendedor de drogas que visitan Carlos y Roberto, pone en el tocadiscos el que él considera el mejor álbum español (Mañas, 1994: 137-138). Este álbum es *El Acto*, realmente publicado en 1982 y único disco de estudio de esta banda, que se disolvería tras la trágica muerte del vocalista Eduardo Benavente en un accidente automovilístico en 1983. La corta carrera de esta banda y su impacto en los pocos años que estuvieron en el circuito musical le merecieron el rótulo de

⁴⁰⁸ Este es el término con el que un sector de la crítica norteamericana denomina a los textos que, como los de Ellis, usan la ficción para describir la realidad contemporánea de una forma cruda. Coincide en muchos casos con lo que otros teóricos llaman realismo sucio o neorealismo.

⁴⁰⁹ James Annesley es un profesor inglés especialista en literatura norteamericana autor del libro *Blank Fictions: Culture, consumption and contemporary american novel* (1998), donde analiza y teoriza sobre la obra de autores jóvenes estadounidenses de fin de Siglo XX como Lynne Tillman, Dennis Cooper, Breat Easton Ellis y Douglas Coupland.

banda de culto. Las letras de esta banda son reconocidas por sus contenidos oscuros y sórdidos poco comunes en la música o la literatura española. En ellas están presentes asuntos como la violencia, el abuso sexual, la prostitución y la depresión.

Ahora bien, sin tener una presencia textual importante en la novela, pareciera que la historia y los personajes de *Historias del Kronen* establecen relaciones con las letras de las canciones de esta banda. Por ejemplo está el nexo entre las letras de las canciones que tocan el tema de la violación con la fascinación que muestra Carlos por los abusos sexuales en las películas. Dos de estas canciones son: *Adictos a la lujuria*, la primera canción de *El Acto*, que parece hacer referencia a un sujeto que está en prisión y es deseado y violado por sus compañeros de celda y *Vamos a jugar*, la segunda, que propone a un sujeto que ante la dificultad de convencer a “otro/a” decide hacerle daño para que aprenda la lección; canción que interpretada en clave sexual remite a una violación con versos como “(...)Ya está todo preparado/ no puede volver atrás (...) no me gustan los tramposos/ no te voy a perdonar/ siento mucho hacerte daño/ pero deja de gritar/ siento mucho hacerte daño/ solo así aprenderás/ Vamos a jugar”. Una canción como esta dialoga con la escena en la que Carlos tras tener sexo consentido con Rebeca, una de las mujeres con las que se encuentra ocasionalmente, decide abusar de ella violándola analmente en una escena bastante explícita (34). Como explícito es el lenguaje presente también en canciones como *Te gustará*: “No te arrastres te gustará/ es mejor dejarte llevar/ Es un roce/ un gemido/ convulsiones/ y tus gritos/ lentamente recorro tu piel/ y tus manos se clavan en mi/ ahora siento tu cuerpo latir/ empapado muy cerca de mí”. El tema del sadomasoquismo, que en la novela es encarnado por Fierro, que en cada una de sus apariciones es interpelado por Carlos por su tendencia a disfrutar el dolor, se encuentra también presente En *El acto*, con la canción *Quiero ser tu perro*⁴¹⁰: “(...) te quiero aquí/ verte cara a cara/ mirarte bien/ verte cara a cara pegándome/ ahora quiero ser tu perro/ tumbado en mi cama/ te quiero aquí/ sola en mi cuarto/ (...) ahora quiero ser tu esclavo/ tenerte cerca/ y hacerte daño/ (...)”.

Este tipo de relaciones, que tienen como fundamento la especulación hermenéutica, tienen su valor en cuanto ayudan a construir un contexto para una novela rica en referencias intertextuales. Además puede enriquecer el universo de la novela con sonidos y letras que sin ser mencionadas están presentes entre líneas.

8.6. MTV: música y televisión

Desde finales de la década del cincuenta los jóvenes se convirtieron en el mercado objetivo de las industrias cinematográfica y musical, de las cadenas radiales y de un sector de la industria de la moda. Sin embargo hasta principios de los ochenta los jóvenes no contaron con canales de televisión produciendo contenido para jóvenes durante toda su emisión⁴¹¹. El caso del canal de cable MTV (Music and Television) se convirtió en un verdadero hito y un caso

⁴¹⁰ Esta canción es una versión al castellano de la canción de Iggy Pop y The stooges *I wanna be your dog* (1969) quizás una de las manifestaciones más tempranas del punk, no solo por el estilo de la canción sino por la performatividad desmesurada e iconoclasta de Iggy.

⁴¹¹ Desde los sesenta diferentes canales contaban con contenidos para jóvenes, generalmente asociados a la música pop y el rock, que se emitían en determinadas franjas horarias. Pero MTV es el primer canal en transmitir este tipo de programas las 24 horas del día todos los días.

paradigmático durante las décadas del ochenta y el noventa, por su éxito comercial y su impacto en la sociedad⁴¹².

En el caso de las novelas de la denominada Generación X española, fueron recurrentes las críticas despectivas que señalaban al canal MTV y los videos allí emitidos como fuente de inspiración y modelo de la nueva narrativa juvenil. Sin ir muy lejos algunas de las críticas más negativas que recibieron novelas como *Héroes* o *Raro* afirmaban que la fragmentariedad y las carencias narrativas de estos textos eran una consecuencia de la influencia negativa de los modelos postmodernos ofrecidos por los videos musicales^{413, 414}.

Este canal en asociación con la industria musical y marcas que abarcaban desde gaseosas hasta jeans, reconfiguraron el mercado musical y el *Star System* finiseculares. Tras recibir una increíble acogida en Estados Unidos donde inició emisiones en 1981, amplió su cobertura con un canal europeo en 1987. Su principal característica era emitir las 24 horas del día contenidos para jóvenes alternando segmentos musicales con animaciones irreverentes, realities shows y programación para un mercado entre los 15 y los 35 años. Algunos de los patrones de consumo del periodo en cuestión, al menos en el hemisferio norte, fueron determinados por las producciones ofrecidas por este canal. Desde sus orígenes el canal se convirtió en una de las principales plataformas de promoción de los intérpretes y las bandas del momento.

En *Historias del kronen* se han identificado tres breves menciones al canal MTV. Las tres se dan en la misma escena. Carlos visita a Amalia y cuando llega al departamento encuentra a “sus hermanos y el novio de su hermana (que) están viendo la televisión en el salón” (Mañas, 1994: 126). Los chicos están solos en el apartamento y mientras cenan una pizza “La tele sigue encendida y la Emeteuve pasa un video de Madonna: Laikaviryen” (127), ellos hablan de peleas que tuvieron los chicos en el pasado y mientras cuentan historias se mencionan de paso un video de Depesh Mod (Depeche Mode) y otro de Héroes del silencio. De estos últimos no se menciona la canción ni ninguna descripción que permita al lector identificar a que video se refiere. Sin embargo, al recurrir a la discografía y la videografía de las bandas en los primeros años de los noventas, se encuentra información interesante.

La banda inglesa Depeche Mode publicó en 1990 el álbum *Violator*, el disco consagratorio de la banda. Considerando el lugar que la violación ocupa en el imaginario de Carlos no se cree descabellado pensar en las posibles relaciones entre este disco, sus videos⁴¹⁵ y la novela de Mañas. Sea porque el autor en realidad tomó este disco como uno de tantos modelos o porque el disco expresa temas y emociones propios de la juventud de la época, la novela y las letras de

⁴¹² Para una aproximación inicial al caso de MTV y al lugar que ocupa el video en la industria de la música popular se recomienda el libro *Sound and Vision: The Music Video Reader* (1993), editado por Simon Frith, Andrew Goodwin y Lawrence Grossberg.

⁴¹³ A propósito de las relaciones presumidas por un sector importante de la crítica cultural entre música y postmodernidad Andrew Goodwin escribe un brillante ensayo titulado *Fatal distractions: MTV meets postmodern theory* (1993), en el que desmonta una serie de lugares comunes en los análisis de los videos musicales en los ochentas y noventas.

⁴¹⁴ *Historias del Kronen*, a pesar de su crudo contenido y exploración lingüística, tuvo una recepción más positiva, dado que formalmente tiene, en términos generales, una estructura narrativa lineal y tradicional.

⁴¹⁵ La promoción de este álbum empezó en 1989 con la publicación del Sencillo *Personal Jesus* y su video y continuó con difusión de otros 6 videos de 5 canciones en 1990. Hasta 1993, año en que la banda publicó un nuevo álbum, gran parte de las actividades de la banda giraron en torno al éxito obtenido por *Violator*.

las canciones del álbum tienen asuntos en común, que ofrecen perspectivas interesantes de análisis. Para empezar, en una biografía publicada en febrero de 1990 en la revista NME (New Musical Express)⁴¹⁶ uno de los miembros de la banda afirmaba que el nombre *Violator* fue en realidad una broma, “the most extreme, ridiculously heavy metal title that we could”. La banda pensó en el posible nombre de un disco de rock pesado, para que contrastara con el sonido electrónico-alternativo del conjunto de canciones que produjeron. Esta anécdota, por cierto, se presenta como un excelente ejemplo de la imagen que proyectaba en aquel entonces el Heavy Metal como cumbre del Cock rock⁴¹⁷.

En el plano textual, las letras de las canciones incluidas en *Violator* abordan temas como el placer erótico (*World in my eyes*); las drogas y las adicciones (*Sweetest perfection*); la exploración de la inmoralidad, la culpa y el arrepentimiento (*Halo* y *Sea of sin*); la noche como escape o liberación (*Waiting for the night*); la violencia y la inutilidad de la palabra (*Enjoy the silence*); las consecuencias de la verdad y la necesidad de la mentira (*Policy of truth*); los peligros y riesgos del deseo (*Dangerous*). Algunos versos de estas interpretaciones podrían incluso relacionarse con personajes específicos de la novela, así los de *Sweetest perfection* podrían expresar el vínculo de Carlos con las drogas; los de *Halo* sus deseos de ir más allá de las convenciones morales; y los de *Enjoy the silence* su reticencia a hablar sobre sus asuntos personales, sus sentimientos, sus angustias; versos de *Dangerous* y *Personal Jesus* podrían ayudar a describir la relación de Amalia con su exnovio; algunos de *Policy of truth* responde al dilema y la angustia que acompañan a Roberto hacia el final del relato; y la letra de *Waiting for the night* proyecta la liberación que encuentran en la noche los jóvenes de *Historias del Kronen*.

En el marco de la promoción de este disco los Depeche Mode realizaron videos para 6 de las canciones (*Personal Jesus*, *Enjoy the silence*, *Policy of truth*, *World in my eyes*, *Halo* y *Clean*)⁴¹⁸. En ellos predominan asociaciones libres de imágenes que con frecuencia rozan el absurdo. Las imágenes en los videos no tienen una intención narrativa clara y no guardan una relación estrecha con las letras de las canciones. Se trata más de generar un impacto visual. De igual forma, dado el tipo de música que conforma este disco, todos los videos buscan proyectar cierta sensualidad explotando el imaginario sexual de los ochentas: luz sobre expuesta, fetichización de los miembros de la banda, modelos femeninas posando con sensualidad, entre otros recursos.

El tercer video en ser mencionado es uno de Héroes del silencio, reconocida banda de rock española de los noventa. De nuevo la decisión del autor de omitir el nombre de la canción, lleva a buscar vínculos entre la novela de Mañas y la música de la banda que podía tener difusión en MTV en aquel entonces. Así se encuentra que tras la publicación del álbum *Senderos de traición* en 1990, la banda produjo tres videos de promoción (*Entre dos tierras*,

⁴¹⁶ Maconie, Stuart. “Sin of the times: Depeche Mode break the silence”. 17 de febrero, 1990. NME.

⁴¹⁷ No hay que olvidar que elegir títulos provocativos, componer canciones políticamente incorrectas y acompañar los discos con gráficos violentos y desnudos fueron algunas de las estrategias de mercadeo de bandas, intérpretes y sellos discográficos para atraer la atención de la prensa y lograr una mayor difusión reduciendo costos.

⁴¹⁸ Todos dirigidos por Martin Corbijn, fotógrafo y director holandés, y producidos y publicados entre 1989 y 1990.

Maldito duende y *Con nombre de guerra*)⁴¹⁹, de los cuales sólo uno contó con emisión en MTV⁴²⁰.

En el plano textual, como con Depeche Mode -aunque en menor medida-, se encuentran algunas convergencias temáticas a través del análisis de las letras de las canciones del disco *Senderos de traición*: hay composiciones cuyas letras hablan sobre el consumo de drogas y sus efectos en un lenguaje que se aproxima al simbolismo (*Maldito duende* y *Hechizo*); otras son acerca de los conflictos de pareja (*Entre dos tierras* y *Malas intenciones*); sobre la soledad y la necesidad de hacerse cargo de las propias decisiones (*Oración*), así como de los deseos de empezar una nueva vida (*Senda*). Estos puntos de encuentro entre álbum y novela, son, sin embargo, superficiales.

Otra de las posibles razones para la mención de la banda, puede estar relacionada con los videos en sí. De los tres mencionados dos generaron polémica en España. En realidad la polémica generada por *Con nombre de guerra*, se debe más a su letra que a su video, que no propone nada digno de escándalo. Esta canción trata sobre el cliente de una prostituta que se dirige a esta con versos como “dejemos los besos para los enamorados/ pensemos en lo nuestro que para eso te he pagado/ Aunque esta noche/ seas solo mercancía para mí”. Para entonces la conservadora sociedad española todavía tenía problemas con la abierta expresión de ciertos temas. Para algunos resultó más problemático que se hiciera una canción sobre la prostitución que la objetivación o mercantilización de la prostituta que se hace en la canción.

En cuanto al video de *Entre dos tierras*⁴²¹, hay que decir que fue incluso objeto de censura en la televisión española, gracias a las demandas impuestas por colectivos feministas. En el video se intercalan tomas de la banda interpretando la canción con tomas de una pareja joven teniendo una violenta pelea en una habitación, hasta que terminan teniendo sexo en el barro. La letra presenta una resentida diatriba de un hombre que discute con una mujer. La letra es despectiva y hostil con versos tales como “Te puedes vender/ cualquier oferta es buena si quieres poder/ Qué fácil es/ abrir tanto la boca para opinar/ Y si te piensas echar atrás/ tienes muchas huellas que borrar./ Déjame que yo no tengo la culpa de verte caer”. Para los demandantes el video incitaba, naturalizaba y defendía la violencia hacia la mujer. Entre los argumentos estaba que el video refuerza mucho el ideal machista e histórico de que la mujer quiere ser tratada con fuerza por un hombre y que la violencia le resulta excitante. Algo que por cierto se ve mucho en los videos del heavy metal. Teniendo en cuenta los temas, los referentes y algunas de las imágenes propuestas por Mañas en *Historias del Kronen*, no se considera una locura suponer que este video es el referido por Carlos en la narración.

También habría que destacar que en varios de los videos de la banda inglesa así como en los de Héroes el silencio destaca una estética cercana al heavy metal y su imaginario machista adolescente, que por cierto oscila entre el homoerotismo al estilo de Robert Mapplethorpe y el

⁴¹⁹ Dirigidos por Alberto Sciamma, director y escritor español.

⁴²⁰ Héroes del silencio, con su disco *Senderos de traición*, producido por el reconocido músico británico Phil Manzanera, fue la primer banda de rock española con letras en español en alcanzar un éxito en mercados no hispanoparlantes (Alemania e Italia principalmente), lo que posibilitó su llegada a MTV.

⁴²¹ El catedrático español Eduardo Viñuela (2007) realiza un interesante análisis de este video en su artículo “*El análisis del videoclip desde una perspectiva musicológica: El caso de Entre dos tierras de Héroes del silencio*”.

del ideal *cock rock* de principios de los setenta⁴²². Es decir, abundan las prendas de cuero como los pantalones de Bumbury en sus presentaciones imitando a Jim Morrison o los pantalones y las camperas de los miembros de Depeche Mode en el video de *Personal Jesus*, donde encarnan a delgados vaqueros modernos en una mansión rural en España.

Ahora, a pesar de que estos últimos párrafos se desenvuelven más en el plano de la conjetura que de los hechos, el ejercicio resulta interesante en la medida que ayuda a situar a la novela en un contexto de la industria cultural pop y permite entender que muchos de los asuntos que le merecieron ataques al texto literario estaban en realidad presentes en los medios y la cultura. El consumo de drogas, la exaltación del consumo, el machismo y la objetivación de la mujer, la violencia desmedida estaban presentes en películas, videos musicales, noticieros y libros. No había ninguna razón para que no hicieran parte de la literatura española.

La mención al video de Madonna es la única referencia a un video que identifica un título concreto y una de las pocas referencias a una artista pop femenina⁴²³ en el libro. *Like a virgin*⁴²⁴ (1984) es una canción que al igual que gran parte de la producción de Madonna se caracteriza por su ambigüedad. Durante los ochentas y noventas la carrera de esta intérprete se caracterizó por los escándalos alrededor de sus canciones y videos⁴²⁵. Al tiempo que algunos la consideraron una figura feminista que luchaba por el empoderamiento de las mujeres otros la atacaron por encarnar algunos de los estereotipos que prolongaban la objetivación sexual de la mujer (Whiteley, 2000: 136). Este debate continua hoy y de alguna manera dificulta y enriquece el análisis que se ofrece en estas páginas.

La canción, cuya letra es de hecho compuesta por dos hombres (Billy Steinberg y Tom Kelly), tenía, según estos y Madonna, la intención de resaltar la ilusión y poder renovador de un nuevo amor tras la ruptura de una relación. Sin embargo, la interpretación de Madonna, con sus poses

⁴²² En el imaginario del *cock rock*, como se vio en capítulos anteriores, las bases estéticas y performativas fueron sentadas a finales de los sesentas y principios de los setentas por vocalistas como Mick Jagger, Jim Morrison, Jimi Hendrix y Robert Plant.

⁴²³ La otra es Whitney Huston.

⁴²⁴ I made it through the wilderness/ Somehow I made it through/ Didn't know how lost I was/ Until I found you. I was beat/ Incomplete/ I'd been had, I was sad and blue/ But you made me feel/ Yeah, you made me feel/ Shiny and new.

Hoo, like a virgin/ Touched for the very first time/ Like a virgin/ When your heart beats/ Next to mine.

Gonna give you all my love, boy/ My fear is fading fast/ Been saving it all for you/ 'Cause only love can last.

You're so fine/ And you're mine/ Make me strong, yeah you make me bold/ Oh your love thawed out/ Yeah, your love thawed out/ What was scared and cold.

Like a virgin, hey/ Touched for the very first time/ Like a virgin/ With your heartbeat/ Next to mine.

Whoa/ Whoa, ah/ Whoa

You're so fine/ And you're mine/ I'll be yours/ 'Til the end of time/ 'Cause you made me feel/ Yeah, you made me feel/ I've nothing to hide.

Like a virgin, hey/ Touched for the very first time/ Like a virgin/ With your heartbeat/ Next to mine.

Like a virgin, ooh ooh/ Like a virgin/ Feels so good inside/ When you hold me/ And your heart beats/ And you love me.

Oh oh, ooh whoa/ Oh oh oh whoa/ Whoa oh ho, ho/ Ooh baby/ Yeah/ Can't you hear my heart beat/ For the very first time? (Steinberg y Kelly, 1984)

⁴²⁵ De hecho, a principio de los 90 la gira *Blond ambition world tour* de Madonna se vio envuelto en la controversia que produjo su video *Like a prayer* en el que erotiza la imagen de un santo católico y la iconografía cristiana. EL Papa Juan Pablo II mismo invitó a boicotear los conciertos de la gira en Italia, sin mucho éxito. Esta gira coronaría a Madonna como la reina del pop.

sugerentes y su voz sugestiva, sumada a las connotaciones sexuales que acompañan la sola mención de la virginidad femenina, llevó a una rápida sexualización de la canción que fue rápidamente explotada por la artista y su sello discográfico. Dado que la letra de la canción puede sugerir un encuentro sexual -Hoo, like a virgin/ Touched for the very first time (...)Like a virgin/ Feels so good inside/ When you hold me (...) - y en relación con la carrera previa de la artista, algunas interpretaciones tomaron la canción como una expresión de la liberación del deseo femenino. Hay que recordar que para entonces la expresión femenina del deseo era todavía un tabú, más aún si no se expresaba en los términos masculinos⁴²⁶. Sin embargo, también recibió críticas de algunas feministas que vieron en la canción y el video expresiones complacientes con el deseo masculino tradicional (Whiteley, 2000: 137), por lo que la virginidad y la pureza de la mujer suponen en la historia, la religión y la sexualidad⁴²⁷.

El video⁴²⁸ logra explotar esta ambigüedad presentando dos imágenes de la artista: una es Madonna, vestida de novia en diferentes espacios palaciegos en Venecia, la otra una Madonna con vestuario contemporáneo de negro y azul intenso bailando sensual y activamente sobre una góndola en los canales y en plazas de la ciudad italiana. Resulta interesante que las escenas de la novia de blanco se desarrollan, en su mayoría, en espacios interiores y allí aparece un hombre con una máscara de león; en cambio la chica de negro y azul baila en canales y plazas y allí está presente un león real que interactúa con la chica de negro en unas escenas y en otras acecha a la novia que espera junto a una columna. Sheila Whiteley (2000) destaca como la sensualidad de Madonna en sus videos seduce y parodia, manipula y denuncia (137). Su negativa a identificarse con un modelo estático de feminidad transgrede los ideales masculinos -que desean pero temen a la mujer con poder y confianza en sí misma- y los feministas -que aspiran a una imagen en la que la sensualidad que se define desde la mirada y la interacción con el hombre no esté presente-.

El contraste entre el video de Madonna y los de bandas masculinas como Depeche Mode y Héroes del silencio hace pertinente el análisis que realiza Lisa A. Lewis en su *ensayo Being discovered: The emergence of female address on MTV*. Allí la autora propone que el sistema discursivo que envuelve la adolescencia es preminentemente masculino y funcional al ideario e imaginario patriarcal:

Textually, MTV enacts male adolescence discourse through a broad system of images that evokes boys' privileged position with respect to both their female adolescent peers and the

⁴²⁶ Diferentes estudios coinciden en mencionar a Madonna como una figura fundamental en el proceso de liberación moral y sexual de la mujer a finales del Siglo XX. Como figura pública y estrella pop, fue de las primeras mujeres en atreverse a expresar su deseo, y al tiempo que explotaba su imagen como símbolo sexual se atrevió a hablar de la hipocresía de los medios y exponerse a sí misma como sujeto deseante. De hecho en algunos de sus videos y presentaciones en vivo es acompañada por hombres semidesnudos que desempeñan el rol que las mujeres jugaban en muchos videos de artistas masculinos; o en el caso de la presentación de *Like a virgin* en los Premios MTV de 1984 la figura masculina es representada por un maniquí, en una evidente inversión de los roles tradicionales en el pop.

⁴²⁷ No es el objetivo de este trabajo extenderse en estos asuntos. Baste por ahora con recordar que la virginidad femenina ha sido objeto del deseo masculino en diferentes culturas; ha sido determinante en el rol de sumisión de la mujer en diferentes religiones; al igual que determinó la cualidad sacrificial de las mujeres en ceremonias diversas. Sin ir muy lejos, el cristianismo le otorga a la virginidad un rol fundamental en su dogma, en relación a figura de María madre de Jesús, y propone que no debe haber ningún contacto sexual previo a la consagración del matrimonio.

⁴²⁸ Dirigido por Mary Lambert

adult male role. Symbolic representations of adolescent boy culture, its distinct peer relationships, leisure activities, sexual fantasies and, on occasion, contradictory experiences, celebrate the distinctiveness of male adolescence. (En Frith, Goodwin y Grossberg, 1993: 135)

En este sentido Lewis destaca el acceso a la calle, la esquina y al espacio público representado en los videos de músicos masculinos como una proyección del dominio masculino sobre la esfera pública y complementa esta idea:

Male address videos draw fundamentally on the connection between male adolescent license and adult male rule by activating textual signs of patriarchal discourse. Reproducing coded images of the female body, conventionally positioning girls and women objects of male voyeurism, are effective strategies for associating male adolescent desire and male dominance. Representations of females are inflected in ways that facilitate their integration into the specific vision of male adolescent discourse. Girls, when they appear, are not represented as equal participants in the symbolic system of the street, but function instead to delineate male adolescent discourse. (135)

Este tipo de dinámicas están presentes en videos como *Personal Jesus* y *Policy of truth*. El primero empieza con los cuatro miembros de la banda en un auto en una carretera en medio del desierto. Al llegar a una mansión rural encuentran a cuatro mujeres dentro de la casa. Y se intercalan imágenes de los músicos con trajes de vaqueros contemporáneos y las mujeres con vestimentas de negro al estilo de bailarinas de flamenco. Tanto las chicas como los músicos realizan poses sugestivas y sensuales. Hacia el final del videoclip se multiplican las imágenes de la banda en los espacios exteriores del rancho a diferencia de las chicas que nunca son filmadas fuera de la casa. El clip de *Policy of truth* empieza con el vocalista de la banda caminando por las desiertas calles de un barrio pobre de lo que parece ser Nueva York. Luego se intercalan imágenes de los músicos besando a chicas en estas calles, en las diferentes escenas las chicas se encuentran o contra una pared, una reja o una baranda. De pronto las chicas se separan y salen corriendo por la calle. Después de lo cual se suceden una serie de imágenes de los músicos en el auto recorriendo las calles o en una habitación donde se proyectan imágenes de las mujeres hablando y sonriendo. El objetivo no es tildar a Depeche Mode como una banda machista, sino señalar como este tipo de videos está dirigido a un público adolescente masculino, reforzando ciertas conductas asociadas al tiempo libre, al placer y al espacio libre.

Esta dinámica que pareciera invertirse, al menos parcialmente, en el video de Madonna encuentra sus ecos en *Historias del Kronen*. Donde todos estos chicos salen continuamente a la calle y a las discotecas para ejercer este dominio adolescente del espacio público. Donde las mujeres prácticamente no tienen lugar o solo aparecen como la novia, la hermana o la madre de alguien o como objetos del deseo o el desprecio de Carlos y sus amigos.

Desde esta perspectiva lo que Carlos lee en estos videos, no es muy diferente a lo que encuentra en las novelas de Ellis, en las películas de psicópatas o en el porno. Bianciotto (2000) en su libro *La revolución sexual del rock*, llama la atención sobre la permisividad que rodea a las estrellas de rock con la excusa de la genialidad (24) y sobre la idealización de una cultura

estancada en un “infantilismo crónico” (29) que en lugar de defender los valores transgresores de los que se jacta termina enarbolando “la prepotencia, el clasismo y el sexismo” (30):

(...) el hombre joven, blanco, creativo y famoso tiene carta blanca para transgredir todas las reglas. Y en primer lugar de las reglas figuran las sexuales. No hace falta añadir que en este escenario, la mujer no ocupa un espacio ventajoso. No es más que la sparring involuntaria de un juego del que, sólo ocasionalmente, se beneficia.

(...)el rock es un género consumido en gran medida por adolescentes sexualmente ansiosos que, en una gran medida ven sus demandas sexuales menos atendidas de lo que quisieran. En este marco, las exhibiciones de sus ídolos musicales transitan entre el magnetismo casi litúrgico y la mera provocación. (30)

La ausencia de una mirada crítica en la forma con la que Carlos se aproxima a estos productos lo convierte en un consumidor lábil y manipulable, que siente sus demandas adolescentes avaladas por su posición social, por el machismo y el clasismo presentes en la cultura española y por un *Star System* que premia actitudes retrogradadas con la fama y la fortuna.

8.7. Conclusiones preliminares de *Historias del Kronen*

Las relaciones que surgen entre libros, películas, videos musicales, letras de canciones y la historia de la novela de Mañas, pone, entre otros asuntos, la cuestión del género en primer plano. La homosexualidad reprimida de Roberto y Fierro, los escarceos de Carlos con el homoerotismo, provocando a sus dos amigos continuamente; la misoginia y la homofobia de casi todos los chicos en el grupo, expresada todo el tiempo a través de comentarios despectivos hacia las mujeres; actitudes dominantes y chistes de mal gusto; la violencia hacia mujeres y homosexuales en los libros y películas que Carlos y Roberto admiran. Televisión, música, literatura, la cultura española misma funcionan como marco y como justificantes de la violencia que al final ejercen los chicos contra Fierro, porque es débil, introvertido y femenino.

Así como las novelas de Sainz, Agustín y García Saldaña y la novela de Caicedo despliegan al rock, con sus contradicciones y su carga contestataria, para desnudar y parodiar los hipócritas sistemas de relaciones de la clase media latinoamericana, esta novela, usa el rock para llamar la atención sobre el machismo, la homofobia y la fascinación con la violencia presente en la cultura juvenil española de los noventa. En *Historias del Kronen* se encuentra una reflexión moral, un llamado de atención, frente a las dinámicas culturales locales, pero también ante la invasión de estímulos que empezaban a ser posibles gracias a las nuevas mecánicas del mercado en las que se encontraba España para entonces.

También hay que decir que el foco político que imperaba en los sesentas y setentas se desplaza a otras esferas. El lenguaje y las teorías provenientes de tendencias de izquierda o de la teoría marxista no están presentes en esta crítica al consumismo, como ocurre con las novelas mexicanas estudiadas al principio de este proyecto. La crítica se desarrolla exponiendo las consecuencias que el consumismo tiene en las formas de relación de los chicos que protagonizan la novela.

También hay que decir que si bien el rock está presente y es importante, no es precisamente uno de los protagonistas del texto. Las novelas de Ellis, así como el cine de los ochenta, tienen un rol más importante en la novela que la música. Ahora, es en el cruce de estas constelaciones donde cobra sentido el trasfondo de la novela.

IV. Conclusiones

*Nowadays our expectations are shaped by other medias than novels,
by film and television fictions, by pop stars and pop songs.*

S. Frith

Afterthoughts

1. Literatura y música

Partiendo de los análisis de Simon Frith (2006) se puede pensar al rock como una superficie en la que el romanticismo y la modernidad, como movimientos históricos y filosóficos, se cruzan estableciendo una serie de características, tensiones y contradicciones que terminan por dar forma a gran parte del rock y, a través de este, por caracterizar a las novelas analizadas en esta investigación. Si bien se interpretan y desarrollan de forma diferente, en ambos movimientos se exaltan las concepciones de autenticidad, autonomía y autoría, y se celebra “al autor, el artista o el músico por considerarlo un representante privilegiado de un yo auténtico e individualizado” (186). Asimismo ambos comparten su ansiedad “por evitar la corrupción ocasionada por el comercio, y se oponían a la alienación que, a su juicio, encontraba arraigo en el capitalismo industrial” (187).

Esta relación entre romanticismo y modernidad se constituye en un determinante ético y estético del rock que lo distancia de otras expresiones musicales como el pop o las expresiones folclóricas. De hecho dentro del rock y entre sus fanáticos se empiezan a replicar conductas de legitimación como las que la música clásica usó en el pasado para distanciarse de otras prácticas musicales “menos serias”. El rock, encarnado en sus intérpretes y fanáticos, adopta la autenticidad como un criterio de juicios no solo estéticos sino también éticos. La idea de modificar la realidad a través de la dimensión social del arte, distanciándose de la seriedad de la cultura intelectual, tomó fuerza desde mediados de los años sesenta y se convertiría en una de las señas de identidad del rock.

En su afán por encontrar lo verdadero en un paisaje de corrupción y conformismo, la autenticidad del rock mezcla la evaluación estética (¿acaso esta música es bella?) con los juicios éticos sobre el grado de complicidad de la música con los aspectos alienantes de la sociedad de masas (¿es una música comprometida?). (183)

Como productos culturales, que toman una distancia de la tradición intelectual, que tratan de desarrollar un estilo propio, que aspiran a ser consumidos por sus coetáneos y de esta forma modificar la realidad, las novelas que se han analizado se alinean como -y con- el rock en estas tradiciones contradictorias que son el romanticismo y la modernidad.

2. Música y literatura

Los estudios musicales en las últimas décadas hacen un gran énfasis en que una obra musical no tiene un valor intrínseco. El valor y el significado de cualquier objeto estético es producido y modificado constantemente por y en un sistema de relaciones que contempla el contexto de escucha-lectura, las funciones y las competencias “-que son la memoria y la historia-” del consumidor; asimismo en el análisis de estos objetos se deben considerar “la cadena irregular

de transacciones históricas” que influyen las formas de juicio y evaluación (Bracket, 2000: 201-202). En otras palabras, es imposible hablar sobre “la música en sí” dado que todo discurso sobre el objeto musical ayuda a la constitución del mismo. En el campo musicológico esto produjo un importante desplazamiento hermenéutico en el que el foco ya no está en la obra como pieza aislada sino en las respuestas que la obra genera en quienes escuchan, bailan y se vinculan con la música (DeNora, 2000: 30).

En esta investigación esta perspectiva tiene implicaciones muy interesantes, en la medida que llama la atención sobre la posibilidad -si no el hecho- de que las novelas en cuestión aporten a esta cadena de “transacciones históricas” que enriquecen la constelación de interpretación del rock y sus enunciados en los contextos latinoamericano y español. Estos textos, que son en sí mismos una ventana a la interpretación que se hacía del rock en unos momentos y lugares determinados, también sirvieron y sirven aún como agentes de promoción y transformación del género y de ciertas ideas y prácticas que rodeaban el mismo. El hecho de que estas novelas parecieran estar escritas para un lector que identifica y conoce los enunciados provenientes del mundo musical, no implica que solo pueden ser leídas y disfrutadas por conocedores del rock. En la actualidad algunos de estos textos hacen parte de programas escolares y han llevado a que chicos más familiarizados con el hip-hop y el reguetón accedan al mundo del rock, a través de las canciones y las letras referidas de las prácticas asociadas al rock expuestas en las historias, y de las interpretaciones que los autores realizaron del género. De esta forma las novelas no solo intervienen en la historia y las tradiciones de la literatura latinoamericana y española, sino que participan de la historia y la tradición roquera.

3. Tradición e identidad

Estas dos palabras plagan esta investigación de principio a fin por diferentes razones. La primera, porque los protagonistas de las novelas se encuentran precisamente en el momento de la vida en el que se define la identidad individual, en un periodo de la historia en el que los jóvenes por primera vez pueden “elegir” algunos aspectos de su propia identidad, distanciándose de los gustos, los valores y las tradiciones que predeterminaron la vida de las generaciones anteriores. Esta búsqueda identitaria es un eje de la mayoría de los relatos. La segunda tiene que ver con el contexto social y político de las ciudades y de los países en los que se desarrollan las historias. En el caso latinoamericano, se presentan ciudades en plena explosión demográfica en naciones cuya población solía ser rural en su mayoría. Esto supuso una reconfiguración de las identidades nacionales y regionales bajo la presión de las transformaciones económicas y políticas que se dieron en el marco de nuevas dinámicas de globalización⁴²⁹. En el caso español, la apertura económica y cultural tras el fin del franquismo generó una intensa reflexión sobre la propia historia y la supuesta excepcionalidad de España en el mundo europeo. En ambos casos es evidente la tendencia a buscar una ruptura con el pasado y con las tradiciones que habían impedido a unos y otros “llegar a tiempo” a los fenómenos que dieron forma al fin de siglo. La tercera razón, es la importancia que tienen, en los panoramas culturales de España y Latinoamérica, la definición de una identidad y una

⁴²⁹ En el caso latinoamericano no se puede pasar por alto la forma en la que la región fue transformada en un campo de batalla de la Guerra Fría, en el que los modelos capitalista y comunista se enfrentaron, no sin injerencia de las potencias de la postguerra.

tradición nacionales, y el lugar que ocupa la literatura -y la novela en particular- en esta construcción. Estas tres instancias se encuentran obviamente relacionadas unas con otras y en las novelas que acá se analizan el rock, como producto de su tiempo, logra atravesar y dejar una huella en esos tres escenarios.

4. Consumiendo bienes y estrellas

Como ya se ha dicho en repetidas ocasiones el rock se manifiesta en las novelas de diferentes formas. Los títulos y las letras de las canciones, así como los nombres de bandas e intérpretes son solo las más obvias. Pero hay toda una serie de prácticas y fenómenos que se relacionan con el mundo del rock y que dejan huellas en las historias y los personajes de las novelas.

El vestuario, por ejemplo, que ha sido fundamental en el proceso de constitución de una identidad para todas las generaciones de jóvenes desde los años cincuenta y sesenta, aparece en estos textos como un elemento que sirve tanto para caracterizar a los personajes, como para revelar diferencias sociales entre ellos. El primer caso es bastante obvio en la construcción de personajes como Gabriel en *La tumba*, Queta en *De perfil* o Martín en *El país de la dama eléctrica*. El segundo caso está presente en escenas como la protagonizada por el primo del narrador de *De perfil* cuando asiste a una fiesta en un barrio popular vestido con jeans y campera importados mientras todos usan pantalón y camisa, o cuando María del Carmen en *¡Que viva la música!* asiste a su primera fiesta de salsa en un barrio del sur y descubre que las chicas usan vestidos de colores vivos.

La vestimenta es importante como agente diferenciador y es evidencia del lugar que empiezan a ocupar ciertos patrones de consumo en la construcción de una identidad para los jóvenes de la segunda mitad de siglo. Entre estas dinámicas de consumo se destacan también las relacionadas con ciertas tecnologías. En los textos del corpus se encuentran múltiples referencias a los Hi-Fi o reproductores de alta fidelidad, que aparecen en las salas de los hogares familiares en las novelas mexicanas, o en las habitaciones de los jóvenes en las españolas. También están los radio transistores en los que los personajes de *¡Que viva la música!* escuchan radio en las calles. O los televisores que en los relatos de los noventa desempeñan un rol ambiguo, en cuanto les permiten a los chicos acceder a los videos musicales, pero que son plataforma de la propaganda del sistema. Pero si hay una máquina que es constantemente vinculada con la experiencia roquera, es el auto en el que se recorre la ciudad. Esta experiencia es destacada en *La tumba*, *De perfil*, *Pasto verde* e *Historias del Kronen*. Es interesante como el auto junto a la música que suena en él se convierten en experiencias colectivas asociadas con la libertad. Una libertad que, dicho sea de paso, empieza a ser definida por las capacidades de movilidad y de adquisición⁴³⁰.

⁴³⁰ Un buen equipo de alta fidelidad, un radio, un televisor, los discos mismos, y por su puesto el auto, son todos referentes de un estatus económico. Esto no implicaba en muchos casos que no estuvieran al alcance de personas de una clase media. Pero lo que implicaba para una persona común acceder a estos bienes representaba un gran esfuerzo físico y económico.

Este recurso que podría ser considerado como simple ejercicio de caracterización de los personajes revela un asunto que es de gran importancia en casi todas las novelas, y es el dilema que empezaba a suponer para los jóvenes de las sociedades contemporáneas el consumo como protagonista en su ejercicio de emancipación y en el desarrollo de su identidad. En estas novelas los chicos son conscientes que al tiempo que los nuevos productos de la industria cultural y de bienes les permite desligarse de las tradiciones, también los hace parte de un sistema económico que en el contexto hispano y latinoamericano expone sus debilidades y horrores de forma más explícita que en Norteamérica o en la Europa anglosajona. Las referencias al pensamiento crítico de izquierda -no son casualidad- están presentes en las obras de Agustín, García Saldaña y Caicedo, y fuertes críticas al sistema en las de Cohen, Loriga y Mañas. En las novelas queda claro que el sistema es excluyente y que para los personajes, que en su mayoría hacen parte de una clase privilegiada, cuestionar al sistema y ser consecuentes, supone renunciar a los privilegios y marginarse. En esta línea los protagonistas de *Pasto verde*, *¡Que viva la música!*, *El país de la dama eléctrica* y *Héroes* dan el paso, se marginan y pagan las consecuencias por ello: soledad, encierro, errancia. Los personajes principales de *La tumba*, *De perfil* e *Historias del Kronen* se presentan a sí mismos como críticos con su entorno, pero son incapaces de salir de su zona de confort y al menos en los casos de *La tumba* e *Historias* queda claro que los personajes se aíslan en sus propias inseguridades y sucumben ante ellas.

El rock representa perfectamente este conflicto y se alimenta de él. Un producto de la industria cultural más poderosa del mundo que desde mediados de los sesentas transporta ideas y prácticas contestatarias y antiautoritarias; que crea y vende estrellas rebeldes para atraer a los adolescentes y obtener beneficios económicos. La idea común en los análisis de las novelas en cuestión es que hay una sacralización del rock y el *Star System*. En esta investigación se sostiene que hay un ejercicio más complejo e interesante que tiene dos sentidos en apariencia opuestos. Por un lado, la mayoría de las novelas se apropian y reproducen enunciados del rock que cuestionan aspectos de la realidad inmediata de los personajes, como las tradiciones, la religión, la autoridad; al mismo tiempo se da una caricaturización, parodia o crítica directa de los modelos que la industria del rock ofrece a los jóvenes consumidores. La ridiculización de los personajes que tienen relación con la producción musical en *De Perfil*, la sincera exposición de las angustias y los vicios que consumen los días de los personajes de *Pasto verde* o *¡Que viva la música!*, la soledad y la locura que amenaza a los protagonistas del *País de la dama eléctrica*, *Héroes* e *Historias del Kronen*, no funcionan precisamente como una exaltación del rock y los jóvenes.

Lo que hay que entender es que los personajes de las novelas, como los protagonistas del rock, no son solo un producto de este género musical, sino que son el síntoma, la evidencia, el producto de una sociedad que no encuentra ningún problema en sacrificar a sus jóvenes -o jugar con sus expectativas- a cambio de beneficios económicos. No es casual la fascinación que despiertan en casi todas las novelas los “mártires” del panteón del rock: Brian Jones, Jim Morrison, Jimi Hendrix, Janis Joplin, Kurt Cobain, jóvenes sensibles, artistas brillantes, roqueros famosos en constante conflicto con su entorno, consumidos por sus inseguridades y por las dinámicas de una industria salvaje. La idealización romántica de la que han sido objeto las vidas y la obra de estos artistas por parte del mercado es cuestionable, si se considera que es un modelo de vida que se le vende a chicos en procesos de formación⁴³¹. Esto está ligado a

⁴³¹ Hay que decir que esta romantización no es solo producto de los intereses del mercado, sino que hace parte de una idealización cultural de la figura del “genio creativo”.

la sensación general que se tiene al leer estas novelas, de que los chicos involucrados en ellas no tienen un futuro, o de que el futuro que se les ofrece en sus respectivas sociedades, en el sistema, no es muy promisorio.

5. Productos de su tiempo y su contexto

El joven como individuo en proceso de formación, como sujeto en crisis, en búsqueda de una identidad que le permita reconocerse a sí mismo como parte de algo más, se convierte en el personaje ideal para retratar las nuevas ciudades latinoamericanas. Ciudades en proceso de crecimiento, en crisis constante, que buscan acceder a una modernidad que las condiciones culturales, políticas y económicas les vedan.

Uno de los aspectos que los estudios sociológicos reconocieron en estas novelas y que la crítica literaria de sus respectivos momentos de publicación menospreció, fue precisamente la relación que estos textos tienen con su realidad inmediata. Muchos tildaron a las novelas de expresiones de una moda juvenil, narcisista, centrada en la experiencia de sus autores, o de simples ejercicios naturalistas sin valor literario. Sea por un rechazo a la imagen que proponían de sus sociedades, o por una miopía de aquellos que sacralizan la literatura, se ignoró en muchos de los casos la cruda realidad que estas novelas exponen. Al no realizar análisis de orden discursivo o proponer alternativas políticas, se tildó su denuncia de nihilismo adolescente y se ignoró lo que estas tenían para decir, o aún peor, fueron alineadas en determinadas lecturas políticas, pasando por alto la parodia que casi todos estos relatos hacen de los diferentes agentes políticos.

Todas estas novelas fueron publicadas en medio de difíciles situaciones sociales y políticas o tras traumas nacionales. Las cuatro novelas mexicanas, escritas y publicadas en plena crisis de gobernabilidad del PRI, cuando se empezaba a hacer insostenible la idea de un partido revolucionario con más de 40 años en el poder; la novela de Caicedo, cuando llegan a su fin los 16 años del Frente Nacional, que se convirtió en la justificación de la consolidación y radicalización de la izquierda en Colombia, después de un descarado proceso de distribución del poder entre los dos partidos tradicionales bajo supuestas formas democráticas; la novela de Cohen, publicada a menos de un año de la caída de la violenta junta militar, que había tomado el poder siete años antes con el apoyo generalizado de la sociedad; y las novelas de Loriga y Mañas, que vieron la luz en los años que se hizo evidente que la modernización y liberalización de la sociedad vivida en los ochentas, era más de carácter formal que estructural.

En estos contextos el uso del rock como intertexto privilegiado en la mayoría de los relatos se encuentra justificado por las ideas que la música y las prácticas asociadas a este género vehiculaban en las décadas en cuestión. Además, está también el objetivo de abordar la realidad contemporánea con elementos presentes en la cultura contemporánea. Dicho así parece una obviedad, pero la representación de un sector de la juventud que respondió a un fenómeno de su tiempo, fue objeto de los ataques de ciertos sectores de la sociedad y la crítica por considerarla manifestación de una moda pasajera -como si las modas pasajeras no hicieran

parte de la realidad y no dijeran nada de las sociedades en las que cobran vida-. El rock, a pesar de sus contradicciones tuvo durante estas décadas un indiscutible carácter contestatario y antiautoritario; carácter que muchas veces se consolidó más por el rechazo que generó entre los estamentos más conservadores de las sociedades, que por un mensaje intrínseco a los enunciados roqueros. En sociedades en las que la alternativas políticas a los poderes tradicionales corruptos habían revelado sus debilidades y sus vicios; en las que la maniquea batalla entre la izquierda y la derecha había mostrado el rostro más monstruoso de ambos lados, el rock, logró vencer múltiples resistencias y se presentó como una opción de protesta para aquellos chicos desencantados, que como afirman las lecturas posmodernas de las novelas, habían perdido la fe en los meta-relatos de la modernidad.

6. Literatura y rock: encuentros y desencuentros

Como producto de la industria norteamericana y expresión de su desarrollo económico y cultural, algunos jóvenes del tercer mundo adoptaron el rock como una puerta de acceso a la modernidad ofrecida por el primer mundo. Ahora, las letras en inglés, los precios de los instrumentos, los discos y otros productos relacionados con el rock, lo convirtieron en un bien de acceso limitado. Esto hizo del nuevo ritmo otra evidencia más de las terribles desigualdades sociales en el mundo hispanoamericano. Por otro lado, a pesar de las marcadas diferencias de los contextos, la carga contestataria y antiautoritaria del rock sobrevivió en los nuevos mercados. La doble cara de lo que representaba el rock en este contexto se revela en las reacciones que generó en los sectores más conservadores de la derecha y en algunos círculos de la militancia de la izquierda. Su carácter de agente extranjero que permeaba el panorama cultural a través de los medios de comunicación masiva, muchas veces en detrimento de expresiones locales, produjo una gran desconfianza y malestar en diferentes sectores sociales y particularmente en los circuitos académicos y culturales locales.

El rock como producto industrial es uno más en una serie de fenómenos de la cultura de masas que se consolidó en el Siglo XX de la mano de complejos procesos económicos y sociales. El surgimiento de la cultura masas a lo largo del siglo generó confusión entre categorías relativamente estables y definidas como las de lo noble y lo vulgar, el arte y el comercio o lo sagrado y lo profano (Frith,1996: 32). Esta confusión es la que el rock asumió como marca de identidad para llevar al paroxismo algunos principios presentes antes en algunas manifestaciones artísticas o culturales, pero que rara vez habían sido llevados al extremo. Chastagner (2012) señala entre estos principios al “discurso de la transgresión, la actitud rebelde, la liberación de la imposición del pasado, la emancipación de las diferentes formas de autoridad” (181). Así,

La cultura rock permitió a muchos espíritus abrirse a formas y prácticas culturales que la juventud occidental, en particular las de las clases medias y populares, casi no habían tenido la forma de explorar. Desarrolló estéticas inéditas, inventó sonidos inauditos, imágenes nuevas, provocó encuentros. (181)

Este es el espíritu del que han hecho eco las novelas de este corpus. Como proyección de fenómenos de la cultura de masas, la mayoría de estos textos minan las categorías culturales tradicionales, transgreden, desafían las formas de autoridad sociales, políticas y estéticas, y

hacen propias la búsqueda de nuevos lenguajes para representar una realidad que cambia a una velocidad sin precedentes y para transmitir mensajes a un lector contemporáneo.

También es cierto que la relación con las tradiciones culturales varía de un texto a otro. Por ejemplo, en *Gazapo* prácticamente no hay referencias a la cultura letrada, sus personajes pertenecen a un sector de la clase media cuyos intereses se decantan más por una cultura popular a la que se tiene acceso en el supermercado o en la fiesta del barrio; el caso de las novelas de Agustín es lo opuesto; sus personajes son chicos de clase alta con acceso a un capital cultural más amplio. Si bien las novelas dan lugar a manifestaciones de la cultura popular y la alta cultura, rompiendo algunas barreras formales, la diferencia entre ambos mundos sigue estando presente y determinando incluso los conflictos personales, familiares y sociales de algunos de los personajes, incapaces de reconciliar ambos universos con su realidad inmediata. En *Pasto verde*, como en *El país de la dama eléctrica*, los protagonistas buscan reconciliar la cultura popular con la cultura letrada a través de la apropiación de los referentes de ambos mundos como parte de una misma historia que enriquece la experiencia individual. El gran logro de la novela de Cohen es la sutileza con la que presenta este panorama cultural como parte de un mismo universo, en el que la alta cultura se nutre de las manifestaciones marginales y populares y viceversa. En *¡Que viva la música!* Como en *Héroes e Historias del Kronen*, la división entre categorías no está tan marcada, sin embargo se hace muy claro el desplazamiento de la cultura letrada por el protagonismo asumido por las expresiones provenientes de la cultura popular, en especial la música y el cine.

Esta actitud presente en las novelas -y el rock- frente a la tradición, generaron una gran desconfianza en la academia y los círculos letrados, que veían cuestionados algunos de los pilares de su saber y su estatus. Esto explica de alguna manera la reticencia durante décadas a incluir al rock en el universo literario, a pesar de su impacto en la realidad cultural de un par de generaciones a nivel mundial⁴³². En este fenómeno también está presente la importancia que la tradición letrada tiene en la historia de los países en cuestión. Como se afirmó desde la introducción, la literatura y la novela como género, desempeñaron un rol de gran valor en la reflexión sobre la identidad en México, Colombia, Argentina y España. Esta identidad se pensaba más en términos sociales y políticos y tenía como objetivo la consolidación de un espíritu nacional o regional. Estos relatos y manifestaciones culturales, en cambio, entre tantas otras cosas, bogaban por un rechazo de todo el pasado en función de una identidad y libertad individuales, definidas en gran medida a través de nuevos -e importados- patrones de consumo. El error estuvo en leer estas novelas como proyectos políticos, en lugar de leerlas como expresiones de una serie de fenómenos que se estaban dando en la realidad social y cultural alrededor de todo el mundo, bajo diferentes formas y con distintos ritmos. El tiempo revelaría cuan acertada fue la interpretación que estos autores hicieron de sus generaciones y sus mundos y de lo que estaba ocurriendo en el panorama cultural de la segunda mitad del siglo pasado.

A pesar de la tensión y los malos entendidos en la relación de la academia y la crítica con estos textos, hay que decir, que estas novelas, en su mayoría, terminan por ocupar un lugar en las

⁴³² Por cierto que esta prevención no se dio solo en el campo literario sino también en el musicológico.

tradiciones y los cánones locales -no así en los regionales⁴³³-. De hecho con el paso del tiempo y el desarrollo de campos académicos como los estudios culturales, intertextuales e intermediales, estas novelas han sido objeto de una reevaluación, así como de numerosas investigaciones. Todavía se minimizan algunos de los logros de estos relatos. Pero el hecho de que aún generen interés y desencuentros sirve como evidencia de su importancia, tras cincuenta, cuarenta y treinta años de sus publicaciones. Acá se propone que ampliar el marco de estudio de estos relatos poniéndolos en relación con otros textos semejantes, no solo en el contexto hispanoamericano, sino mundial⁴³⁴, puede seguir dando luces de complejos fenómenos en el campo cultural contemporáneo.

Muchos de los recursos que estos autores usan, la forma en que se apropian de referentes globales y los transforman, la disolución de barreras críticas entre la cultura letrada o alta cultura y la cultura popular, la superación de la propaganda o la arenga política sin incurrir en esteticismo o posturas apolíticas, la construcción de una nueva figura del autor, son estrategias constantes y normales en la actual literatura, no solo la española y latinoamericana sino en la nueva literatura mundial, por lo que estos autores y sus novelas se constituyen en precursores y antecedentes de la producción literaria contemporánea. Su estudio abre puertas a la comprensión de nuestras letras y nuestra historia. Nos permite crear un mapa más completo de las constelaciones que constituyen ese universo que hoy conocemos como literatura hispanoamericana.

7. Huellas del rock en la literatura hispanoamericana

Estas novelas son una pequeña muestra de un fenómeno literario desarrollado en los márgenes de la literatura hispanoamericana en el transcurso de las últimas cuatro décadas del Siglo XX. Sobre su valor en el campo cultural y la pertinencia de su estudio hablan más los múltiples trabajos desarrollados a lo largo del tiempo en diferentes campos académicos, que cualquier cosa que se afirme aquí. Estos textos no fueron frutos de movimientos artísticos, no siguieron programas estéticos, no contaron con un gran aparato de promoción. Fueron escritos por jóvenes que buscaban escribir sobre una serie de fenómenos contemporáneos que afectaban a otros jóvenes de sus generaciones. El denominador común, más presente en unos relatos que en otros, es la presencia de enunciados provenientes de la cultura de masas y del rock.

A lo largo de este proyecto se exploraron las diferentes formas en las que los enunciados provenientes del rock establecen relaciones con las historias, los personajes y las tradiciones involucradas en cada relato. Se puede concluir que por medio de diversos recursos que usan los autores, el rock como género musical y como práctica discursiva deja una marcada impronta en casi todos los relatos: la más común, presente en todas las novelas a excepción de *Gazapo*, es la caracterización de personajes a través de sus gustos por determinadas bandas, intérpretes

⁴³³ Esto se debe en parte a lo reducida que fue la difusión de estas novelas -a excepción de las españolas- en un mercado internacional. En un principio se consideró que el habla juvenil local, tan presente en estos relatos, eran una limitante para su apreciación por fuera de los países de origen.

⁴³⁴ En la medida que se ha avanzado en este proyecto se han encontrado referencias a textos y procesos semejantes en las literaturas norteamericana, británica, alemana, japonesa, entre otras.

y canciones, o asociaciones y comparaciones con músicos y cantantes; también mediante el vestuario, actitudes y patrones de consumo que eran asociados a prácticas roqueras. De igual forma se identificaron casos en los que temas, episodios o personajes de las novelas provenían de las letras de canciones mencionadas en los relatos o guardaban relaciones con estas. Y en un plano más complejo se infiere en novelas como *Pasto Verde* o *Héroes*, la proyección de formas y estructuras asociadas a los álbumes y canciones de rock, que modifican formas y estructuras narrativas tradicionales. Incluso en novelas como *Pasto Verde* y *¡Que viva la música!* los autores escriben párrafos que alteran el ritmo de lectura, unas veces a través de juegos con la puntuación -o prescindiendo de esta-. Otras veces cuentan con la complicidad del lector que conoce las referencias y puede replicar en su cabeza el ritmo de una canción mientras lee⁴³⁵.

Pero la huella más profunda que el rock anglosajón deja en estas novelas es precisamente el espíritu de ruptura y transgresión con el que este género fue identificado desde sus orígenes, incluso cuando los contextos de producción y consumo de los textos eran diferentes de aquellos en los que el rock había surgido. Este espíritu hace parte de un fenómeno generacional, que se extendió a finales de la década del sesenta en gran parte del mundo y que, trascendiéndolo en sus causas y consecuencias, contó con el rock como embajador privilegiado. Por esto un estudio más profundo de los enunciados roqueros presentes en las novelas ayuda a una mejor comprensión de las mismas.

Al estudiar la producción literaria en lengua española del periodo en cuestión estas obras brillan por su originalidad y la novedad de sus propuestas. Su excepcionalidad y su calidad les ha otorgado un lugar en la historia de la literatura contemporánea de sus respectivos países y a pesar de las limitaciones de su distribución en contextos regionales más amplios, en la historia de la literatura en lengua española.

⁴³⁵ Sin embargo decir que el ritmo musical aparece o interviene en las novelas es una exageración. En este sentido se refuerza la idea de que las novelas son más un dominio de la intertextualidad que de la intermedialidad.

V. Epílogo

La mujer del rock... y la literatura

La adopción del rock como intertexto privilegiado para la mayoría de las novelas no implica en ningún momento una asunción acrítica de las prácticas y los enunciados asociados al rock. Más presente en unas novelas que en otras, es posible encontrar críticas y réplicas a conductas, contenidos y temas que hacían demasiado manifiestas las contradicciones alrededor de este fenómeno cultural, a veces por sus relaciones con el sistema mercantil, otras, por prácticas reaccionarias presentes en la cultura que sobrevivieron en este género musical. Leídas a varias décadas de sus primeras publicaciones, no deja de sorprender la gran actualidad que presentan los temas y las propuestas literarias de estos relatos.

Ya sea porque era un asunto vigente en las sociedades, o porque hacía parte del fenómeno del rock y a través de este llegó a las novelas, la realidad vivida por las mujeres y las adolescentes durante la segunda mitad del Siglo XX está muy presente en las historias. En las décadas que abarca esta investigación se vivieron fenómenos culturales como la lucha de las mujeres por la igualdad y la liberación sexual, así como una fuerte sexualización de la figura femenina en los medios de comunicación masiva. En todos estos fenómenos, las prácticas asociadas al rock jugaron un rol importante y, en algunos casos más que en otros, fueron objeto de críticas o al menos cuestionamientos en los textos del corpus.

En este sentido lo ocurrido en las novelas mexicanas ofrece una perspectiva muy interesante, especialmente en la medida que se revelan algunos de los dogmas y dilemas que las chicas de los sesentas tuvieron que enfrentar en sociedades conservadoras y católicas por tradición, que sufrían fuertes cambios en ciudades en proceso de modernización. En el análisis de estas novelas se destacó la forma en la que al margen del fenómeno del rock, se empezó a buscar, como parte de un nuevo espíritu generacional, una relajación de las normas que socialmente determinaban la conducta social y sexual entre hombres y mujeres. Tanto los chicos como las chicas querían desprenderse de las pesadas cadenas morales que impedían un goce del cuerpo y la experiencia del placer. El problema surge en que estos goces y experiencias se entienden y se buscan en términos de la necesidad masculina. Este fenómeno está muy presente en el cine y el rock & roll de finales de los cincuenta y principios de los sesenta, y deja su impronta en las canciones de Elvis, de los Beatles y de The Rolling Stones y se proyectaría después en algunas corrientes del rock de los setenta y los ochenta con una intensa objetivación y sexualización de la figura femenina.

La perspectiva histórica que nos da el rastreo de este asunto en y a través de las novelas resulta muy interesante. Se empieza con *Gazapo* en un mundo en el que el rock aún no está presente, pero en el que los jóvenes empezaban ya a cuestionar los dogmas religiosos y sociales que demandaban la virginidad de la mujer hasta el matrimonio; este interés se ve de alguna forma opacado por el machismo de los chicos, que con tal de lograr su objetivo, se sienten en el derecho de presionar a las chicas incurriendo incluso en casos de acoso o abuso, convencidos de que para alcanzar la libertad sexual -masculina- las chicas necesitan de la tutoría de un

hombre, sin la cual, supuestamente no llegarían a desafiar los límites morales impuestos por la sociedad. En el capítulo que se analiza esta novela, se propone que las referencias a la tira cómica *La pequeña Lulú* en relación con escenas que transgreden el dogma religioso, es evidencia de una conciencia de esta situación y de una crítica -adelantada a su época- a la misma.

En las novelas de Agustín el tema de la liberación femenina es encarnado por las chicas con las que se involucran sus protagonistas. En las primeras páginas de *La tumba* por ejemplo, Gabriel se siente fascinado, pero increíblemente inseguro, por el hecho de que Dora, la chica que le gusta, toma la iniciativa; más adelante no podrá superar el hecho de que una chica de la que se enamora haya tenido antes de conocerlo un romance con un profesor. Es evidente el deseo de los jóvenes de que las chicas sean más liberales, pero cuando lo son, se sienten amenazados por esta libertad. En esta novela las experiencias de Gabriel sirven para exponer una serie de figuras femeninas -la madre, la tía, la prima, las novias y las amigas-, casi todas caracterizadas por su inteligencia pero en constante conflicto con las figuras masculinas que las rodean. Gabriel, así como su padre y sus amigos no son capaces de entender a las mujeres, porque no son capaces de verlas aún como iguales. Al fin y al cabo son su objeto de deseo. Esta objetivación, se hace evidente en uno de sus leitmotiv de la novela: el *Weib, Wein und Gesang*, que Gabriel saca a flote una y otra vez a lo largo de la novela por medio de diferentes referencias a la cultura alemana, reduce a la mujer a un entretenimiento masculino más, como el vino o las canciones. En *De perfil*, la principal figura femenina es Queta, que es retratada constantemente con ironía por su performance de estrella del rock mexicano, por su condición de niña rica y mimada, por su carácter voluble. También es presentada como una chica seductora y liberal, que toma la iniciativa con el protagonista, que en su inexperiencia no sabe qué hacer; esta perplejidad y el carácter caprichoso de Queta sirven de excusa al narrador para justificar sus apreciaciones machistas o la violencia en la que incurre, por ejemplo, en su primer encuentro sexual con la chica.

Pasto verde es uno de los textos en los que más protagonismo tienen las liberaciones femenina y sexual. Sin embargo, también es uno de los textos en los que menos distancia crítica se asume con el tema. El problema radica en la interpretación que el narrador-protagonista -y se podría incluir al autor- hace de ciertos discursos y prácticas que empezaban a caracterizar el rock de finales de los sesenta, y en particular a bandas como los Rolling Stones. Como se vio en el capítulo dedicado a esta novela, hay una asunción de que si la mujer no decide por sí misma confrontar los dogmas y la moral es una estúpida -una *stupid girl*- y que esta condición justifica que el hombre la insulte, la acose o la agrede como parte de un supuesto intento de abrirla los ojos. Es muy interesante la forma en la que Epicuro asume esta contradicción presente en el rock, y la pone en relación con teorías del canon marxista sobre la moral y la familia, para justificar su resentimiento y frustración. De hecho la actitud de Epicuro es tan torpe y adolescente en este sentido que termina por caricaturizar al personaje y a través de él a las estrellas de rock que él desea emular.

El caso de la novela de Caicedo es muy especial, en cuanto es el único relato que tiene como protagonista y narradora a una mujer. María del Carmen tienen la particularidad de nunca mostrar arrepentimiento, de no disculparse por seducir y menos por disfrutar de hacerlo; de hecho, su intención de hacerse dueña de su vida y su destino, la lleva al punto de convertir una violación múltiple en una experiencia propia, arrebatándole el poder y la violencia a los

violadores, y de explorar acciones y actitudes exclusivas de los hombres al violar ella misma a una chica. El personaje es tan extremo que en algunas interpretaciones se criticó a Caicedo por masculinizar a su personaje -así de difícil resulta imaginarse a una mujer que se da a sí misma todas las libertades que la cultura da a los hombres-. Esto no implica que en la novela se normalice este carácter, la narradora deja muy claro que personalidades como la de ella o Mariangela, su única amiga en la novela, son algo excepcional. Es precisamente en todas estas licencias que el personaje se da, que se transforma en una de las figuras más transgresoras del corpus de esta investigación. Ella se niega a ser objeto de deseo y se convierte en sujeto deseante y seductor, nunca se ata a ninguna de sus parejas y cuando los ve agotados los abandona sin ninguna consideración; se describe a sí misma como musa, pero se niega a ser idealizada; prefiere asumir el rol de prostituta, que el de la mujer ideal, que lo es en función del deseo masculino y no del placer femenino.

En *El país de la dama eléctrica* se aprecia una exposición de lo terribles que pueden llegar a ser ciertas construcciones culturales -en apariencia inofensivas- en torno a la mujer. Tomando como modelo la figura femenina del rock de los setentas y construyendo toda una tradición para esta, que se remonta hasta la poesía medieval, el autor presenta las consecuencias que pueden tener la idealización y la objetivación de la mujer en el arte. El diálogo intertextual entre enunciados provenientes de la literatura y del rock revelan una serie de efigies femeninas idealizadas en el imaginario masculino, que en el momento que no cumplen con las expectativas de ese ideal, son insultadas, atacadas, vejadas o, en su defecto, victimizadas de tal forma que necesiten a un hombre que las salve de su terrible destino. Como se ha dicho ya en otros momentos, es destacable la maestría con la que Cohen usa los diferentes recursos y discursos presentes en las novelas para construir su historia y el trasfondo de la misma.

Héroes de Ray Loriga es entre estos textos el que menos importancia da a la figura femenina. En parte por la soledad a la que se ha confinado su protagonista, y en parte porque el personaje está sumido en una profunda depresión caracterizada por su narcisismo. En esta línea, la presentación del personaje femenino más recurrente, la chica rubia con la que fantasea el narrador en algunos apartes, tiene las mismas características del personaje femenino de la primera novela de Cohen, en cuanto que solo aparece en los deseos y en el discurso del protagonista, bajo una obvia idealización; una proyección de la mujer del rock.

Finalmente en el análisis de *Historias del Kronen* se dedicaron varias páginas a tratar precisamente este asunto y no solo en relación a la literatura y el rock y sus videos, sino también al cine, el *Star System* y la cultura. La sociopatía y el machismo-homofobia del protagonista son ignorados y/o avalados por su entorno dado que pertenece a una clase privilegiada y a que sus conductas hacen parte de un contexto cultural. En esta novela también se presentan por contraste con las novelas mexicanas unas relaciones sexuales más liberales, sin embargo, también se muestra que, en el caso de Carlos, son siempre bajo sus condiciones, que por cierto, están determinadas por un imaginario alimentado por productos de la cultura popular y por unas dinámicas de consumo que permean las formas en las que los sujetos establecen relaciones. Si la mujer es un objeto -de deseo- las relaciones con esta pueden ser sometidas a las mismas dinámicas de cualquier bien del mercado.

Al final, estas novelas, sus historias y personajes, se presentan como una evidencia más de que el fenómeno contracultural de la segunda mitad del siglo fue, al menos en su “agenda musical”, dominado por los hombres, y, que como afirma Sheila Whiteley (2000)

Women provided a fantasy scape, a focus for easy eroticism. The breaking down of old restraints (‘free love’) privileged a male sexuality and autoeroticism, confirming the traditional definitions of masculinity and femininity under the dubious banner of progressiveness. At its most oppressive, rock music in the late 1960s embodied the patriarchal imagery of the Madonna-whore binary. It was not an easy image to dispel. (41)

VI. Bibliografía

- Aguirre D., Iván Eusebio (2016). *Parménides García Saldaña en la escritura pública del rock en México post-1968*. Romance Notes. Department of Romance Languages University of North Carolina. 56.1, pp. 107-117.
- Agustín, José (1966) De perfil. México: Editorial Joaquín Mortiz.
- ----- (1967) La tumba. Revelaciones de un adolescente. México: Editorial Novaro.
- ----- (2004) *La onda que nunca existió*. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. Año 30, No. 59, pp. 9-17. Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar"-CELACP. URL: <http://www.jstor.org/stable/4531300>.
- ----- (2005) *A 40 años de Gazapo: José Agustín*. Blog de Gustavo Sainz. URL: <http://gustavosainz.blogspot.de/2005/11/40-aos-de-gazapo-jos-agustn.html>.
- Alonso, Silvia (Comp.) (2002) Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos. Lecturas. Madrid: Arco/ Libros
- Alonso, Santos (2003). La novela española de fin de siglo 1975-2001. Madrid: Mare Nostrum.
- Anónimo (2018) Carmina Burana. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Arana, Federico (2002) Guaraches de ante azul: Historia del roc mexicano. Guadalajara: María Enea.
- Araújo Fontalvo, Orlando (2016) Gabriel García Márquez, El Caribe y los espejismos de la modernidad. Barranquilla: Editorial Universidad del Norte.
- Arbeloa, Lara (2010) *Eva. Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*. Valencia: Publicaciones Universidad de Valencia.
- Audran, Marie y Schmitter, Gianna (Dir.) Translittératures, Transmédialités, Transcorporalités. Littératures latino-américaines (2000-2018). Paris : Press Sorbonne Nouvelle.
- Azuela, Mariano (1997) Los de abajo. Madrid. ALLCA XX.
- Bajtín, Mijaíl (2008) Estética de la creación verbal. Buenos Aires: Siglo XXI.
- ----- (2002) El método formal en los estudios literarios. Madrid: Madrid.
- ----- (2003) Problemas de la poética de Dostoievski. Sta. Fe de Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, Roland; ECO, Umberto; TODOROV, Tzvetan y otros (1999) Análisis estructural del relato. México: Ediciones Coayacán.
- Bataille, George (2004) La felicidad, el erotismo y la literatura Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Baudelaire, Charles (2010) La gigante. Biblioteca.org. En URL: <https://www.biblioteca.org.ar/libros/157393.pdf>.
- Benjamin, Walter (2005) La metafísica de la juventud. Barcelona: Paidós.
- ----- (2012) La París de Baudelaire. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Bianciotto, Jordi (1997) La censura en el rock. Valencia: Editorial La Máscara.
- ----- (2000) La revolución sexual del rock. Valencia: Editorial La Máscara.
- Bowie, David (2008) *DAVID BOWIE: I went to buy some shoes - and I came back with Life On Mars*. Mail Online. Junio 28. En URL: <https://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-1030121/DAVID-BOWIE-I-went-buy-shoes--I-came-Life-On-Mars.html>.
- Bracket, David (2000) Interpreting popular music. California: University California Press.
- Britos, María del Pilar (2003) *Michel Foucault: Del orden del discurso a una pragmática de lo múltiple*. Tópicos [online]. No.11, pp. 63-82. URL:

- http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1666-485X2003000100004&lng=es&nrm=S1666-485X2003000100004.
- Buckley, David (2005) *Strange Fascination. David Bowie. The Definitive Story*. Reino Unido: Virgin Books.
 - Burroughs, William (2009) *Naked Lunch*. Nueva York: Grove Press
 - Cabrera Infante, Guillermo (1967) *Tres Tristes Tigres*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
 - Caicedo, Andrés (1977) *¡Qué viva la música!* Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
 - ----- (1994) *Destinitos fatales*. Santa fe de Bogotá: Oveja negra.
 - ----- (1995) *Angelitos empantanados*. Santa fe de Bogotá: Norma.
 - ----- (1999) *El atravesado*. Santa fe de Bogotá: Norma.
 - ----- (2007) *El cuento de mi vida*. Bogotá: Verticales de bolsillo.
 - ----- (2008) *¡Que viva la música!*. Buenos Aires: Norma.
 - Caicedo, Andrés y Fuguet, Alberto (Comp.) (2008) *El libro negro de Andrés Caicedo. La huella de un lector voraz*. Bogotá: Norma.
 - Caro, Adelaida (2007) *América te lo he dado todo y ahora no soy nada. Contracultura y cultura pop norteamericanas en la narrativa de Ray Loriga y Alberto Fuguet*. URL: https://www.academia.edu/2160134/Am%C3%A9rica_te_lo_he_dado_todo_y_ahora_no_soy_nada_Contracultura_y_cultura_pop_norteamericanas_en_la_narrativa_de_Ray_Loriga_y_Alberto_Fuguet.
 - Carrasco, Iván (2002) *Interdisciplinarietà, interculturalidad y canon en la poesía chilena e hispanoamericana actual*. Estudios Filológicos. No. 37, pp. 199-210. URL: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132002003700012.
 - Carvajal, Edwin Alberto (2000) *Edición crítica de la novela ¡Que viva la música!* de Andrés Caicedo Estela. Medellín: Tesis para la Maestría en Literatura Colombiana de la Universidad de Antioquia.
 - ----- (2000) *Elementos del erotismo en varios cuentos de Andrés Caicedo*. Ikalá, revista de lenguaje y cultura. Vol. 5, No. 9-10. Medellín.
 - ----- (2006) *La textura cinematográfica en los cuentos de Andrés Caicedo*. Estudios de literatura colombiana. No. 18. Medellín.
 - ----- (1998) *María del Carmen Huerta o la negación de identidad social en ¡Que viva la música!* Ikalá, revista lenguaje y cultura. Vol. 3, No. 6. Medellín.
 - ----- (1998) *Música y ciudad en Que viva la música de Andrés Caicedo*. Estudios de literatura colombiana. No. 3. Medellín.
 - Castro, Germán (2015) *Gazapo, ¿Ondero cincuentón?* Blog: A lomo de palabra. 27/07. URL: <http://alomodepalabra.blogspot.com/2015/07/>.
 - Cebeiro, Marcelo R. (2010) *La nave de los locos: historia de la locura, su marginación social y alternativas de cambio*. Buenos Aires: Teseo.
 - Celnik, Jacobo (2018) *La causa nacional: Historias del rock en Colombia*. Bogotá: Aguilar.
 - Cepeda Sánchez, Hernando (2008) *Los jóvenes durante el Frente Nacional. Rock y política en Colombia en la década del sesenta*. Tábula Rasa. No. 9, julio-diciembre.
 - Chastagner, Claude (2012) *De la cultura rock*. Buenos Aires: Paidós Entornos.
 - Chiani, Miriam. (2012) *Cuando el narrador escucha. Sobre la presencia de la música en los textos críticos y narrativos de Marcelo Cohen (1973-2008)*. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. URL: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.764/te.764.pd>.

- ----- (2013) *Musigramas: sobre música y literatura en la narrativa de Marcelo Cohen*. Literatura: teoría, historia, crítica. No. 1, Vol. 15. La Plata. URL: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/rt/prINTERfriendly/39809/50268>.
- Cohen, Marcelo (1984) *El país de la dama eléctrica*. Buenos Aires: Editorial Bruguera.
- Collins, Wilkie (2010) *La dama de blanco*. España: DeBolsillo
- Colmeiro, José F. (2001). *En busca de la «Generación X»: ¿Héroes por un día o una nueva generación perdida? España Contemporánea*. Revista de Literatura y Cultura. Vol. 14, No. 1, pp. 7-26.
- Conrad, Joseph (2004) *The arrow of gold*. Philadelphia: Pine Street Books
- Coronado, Xavier F. (2014) *Rock, literatura y experiencia*. La jornada semanal. No. 1010, Domingo 13 de julio. <https://www.jornada.com.mx/2014/07/13/sem-carlos.html>.
- Cortazar, Julio (1980) *Rayuela*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- DeNora, Tia (2000) *Music in every day life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Echeverry Hurtado, Mauricio (2013) *Relaciones intertextuales entre música y literatura en la novela ¡Que viva la música! de Andrés Caicedo*. Tesis para acceder al título de Magister en literatura española y latinoamericana de la Universidad de Buenos Aires.
- Ellis, Breat Easton (2010) *Less than zero*. Londres: Picador
- ----- (2001) *American Psycho*. España: DeBolsillo.
- Ernst, Thomas (2001) *Popliteratur*. Hamburgo: Rotbuch Verlag.
- Etxebarria, Lucía (2009) *Amor, Curiosidad y Prozac*. Madrid: Ediciones Martínez Roca.
- Fernández Bencosme, Lourdes (2016) *Los mundos aurales de la cultura juvenil en la literatura hispanoamericana*. Disertación presentada para obtener el título doctoral de la Facultad de Humanidades. Chicago: University of Chicago. URL: <https://knowledge.uchicago.edu/record/505>.
- Filer, Malva E. (1984) *La ciudad y el tiempo mexicano en la obra de Gustavo Sainz*. Hispamérica. Año 13, No. 39 (Dec.), pp. 95-102. Saul Sosnowski. URL: <http://www.jstor.org/stable/20542180>.
- Fonsalido, Maria Elena (2015) *Sobre el concepto de 'tradición literaria argentina' en los '90 (Piglia, Libertella, Saer)*. Ponencia en el IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas, organizado por la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. http://www.celarg.org/int/arch_publici/fonsalidocc2015.pdf.
- Foucault, Michel (1985) *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- ----- (2005) *El orden del discurso*. México: Siglo XXI.
- ----- (2008) *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Franco Carvalhal, Tania (2006) *Lo propio y lo ajeno*. Ensayos de literatura comparada. Lima: Fondo Editorial UCSS.
- Frith, Simon; Goodwin, Andrew and Grossberg, Lawrence (Eds.) (1993) *Sound and vision. The music video reader*. Londres: Routledge.
- Frith, Simon y Goodwin, Andrew (Eds.) (1998) *On record. Rock, Pop, The written word*. Londres: Routledge.
- Frith, Simon; Straw, Will y Street John (Eds.) (2006) *La otra historia del rock. Aspectos claves del desarrollo de la música popular: desde las nuevas tecnologías hasta la política y la globalización*. Barcelona: Manon Troppo/ Ediciones Robin Book.
- Frith, Simon (1996) *Performing rites. On the value of popular music*. Cambridge: Harvard University Press.
- Fuentes, Carlos (1986) *La región más transparente*. Madrid: Cátedra.
- Fuguet, Alberto y Gómez, Sergio (Comp.) (1996) *McOndo*. Barcelona: Ed. Gijalbo-Mondadori.

- Gamez, Carlos (2020) Había nacido una estrella (del pop literario). Apuntes literarios. Suburbano. URL: <https://suburbano.net/habia-nacido-una-estrella-del-pop-literario/>.
- García Canclini, Nestor (2008) Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires: Paidós.
- García Saldaña, Parménides (1970) El rey criollo. México: Editorial Diógenes.
- ----- (1975) Pasto verde. México: Editorial Diógenes.
- ----- (2014) En la ruta de la onda. México: JUS Libreros y Editores. (Edición Electrónica)
- Genette, Gerard (1989) Palimpsestos. La literatura en segundo grado. Madrid: Taurus.
- Genet, Jean (2004) Our Lady of the Flowers. París: Olympia Press.
- Ginsberg, Allen (----) Howl. Poetry Foundation. URL: <https://www.poetryfoundation.org/poems/49303/howl>
- Glantz, Margo (2006). Onda y escritura: jóvenes de 20 a 33. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. URL: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmевq3c2>.
- González Gimbernat, Javier (2011) Parménides García Saldaña: Like a Rolling Stones. Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica, vol. 37, no. 2, 2011, pp. 43-53. Gale OneFile: Informe Académico. URL: <https://go.gale.com/ps/anonymous?id=GALE%7CA439362870&sid=googleScholar&v=2.1&it=r&linkaccess=abs&issn=0377628X&p=IFME&sw=w>.
- ----- (2013) "New Cultural Identities Through Literature and Rock Music In Latin America (Mexico, Colombia, Argentina, Brazil)". Spanish and Portuguese Graduate Theses & Dissertations. 11. http://scholar.colorado.edu/span_gradetds/11.
- Gómez G., Felipe (2013). *Ciudad, cultura de masas y adolescencia en el universo no macondiano de Andrés Caicedo*. Estudios de Literatura Colombiana. No. 33, julio-diciembre, pp. 75-90. URL: <https://www.redalyc.org/pdf/4983/498351541005.pdf>.
- Guarinos, Virginia (2007) *Transmedialidades: El signo de nuestro tiempo*. Comunicación: Revista internacional de comunicación audiovisual, publicidad y estudios culturales. No. 5, pp. 17-22. Universidad de Sevilla. URL: http://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb_dl=22.
- Guillot, Eduardo (1997) Historia del rock. Valencia: Editorial la máscara.
- Gunia, Inke (2004) *Qué onda brother? Las condiciones de formación y el desenvolvimiento de una literatura de la contracultura juvenil en el México de los años sesenta y setenta*. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. Año 30, No. 59, pp. 19-31. Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar"- CELACP. URL: <http://www.jstor.org/stable/4531301>.
- Hampton, Timothy (2019) Bob Dylan's Poetics. How the songs work. Nueva York: Zone Books.
- Harding, Deborah y Nett, Emily (1984) *Women and Rock Music*. Atlantis. Vol. 10, No. 1. URL: <file:///C:/Users/echev/Downloads/4451-Article%20Text-5865-1-10-20150720.pdf>.
- Henseler, Christine (2004) *Pop, Punk, and Rock & Roll Writers: José Ángel Mañas, Ray Loriga, and Lucía Etxebarria. Redefine the Literary Canon Author(s)*. Hispania. Vol. 87, No. 4 (Dec.) pp. 692-702. American Association of Teachers of Spanish and Portuguese. URL: <http://www.jstor.org/stable/20140874>
- Henseler, Christine y Pope, Randolph D. (Eds.) (2007) Generation X rocks: Contemporary peninsular fiction, film and rock culture. Nashville: Vanderbilt University Press.

- Hernández Romero, Ramiro (2020) *El jazz en México a mediados del siglo XX*. Revista musical chilena. No. 74(233), pp. 28-48. URL: <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902020000100028>.
- Hesse, Herman (2013) *Demian*. EUA: Penguin Group.
- ----- (1961) *La Rueda*. Barcelona: Plaza y Janes.
- Horner, Bruce y Swiss, Thomas (Eds.) (1999) *Key terms in popular music and culture*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Huidobro, Vicente (1931) *Altazor*. En URL: <https://www.vicentehuidobro.uchile.cl/altazor.htm>.
- James, Henry (2008) *The Ambassadors*. Londres: Penguin Classics.
- Jaramillo, Dolores (1982) *Andrés Caicedo: Notas para una lectura*. Revista Universitas Humanística. Vol. 15. Bogotá.
- Jaramillo, Samuel (1980). *La lucidez del sonámbulo*. Gaceta de Colcultura. No. 127. Bogotá.
- Jáuregui, Jesús (2010) *El son mariachero de la negra: de gusto regional independentista a aire nacional contemporáneo*. Revista de literaturas populares. No. 1 Y 2, enero-diciembre. México: Revistas UNAM. En URL: <file:///C:/Users/echev/Downloads/31890-70751-1-PB.pdf>.
- Keats, John (----) *La Belle Dame sans Merci: A Ballad*. En URL: <https://www.poetryfoundation.org/poems/44475/la-belle-dame-sans-merci-a-ballad>.
- Kent, Steven L. (2016). *La gran historia de los videojuegos*. Barcelona: Ed. B.S.A.
- Kerouac, Jack (2006) *En el camino*. Buenos Aires: Anagrama.
- ----- (2006) *Los Subterráneos*. Buenos Aires: Anagrama.
- Kreimer, Juan Carlos (2006) *Punk. La muerte joven*. Buenos Aires: Era naciente.
- Kristeva, Julia (2001) *Semiótica 1*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Kurlat, Silvia (2015) *Leer la cultura popular: Desplazamiento desde los márgenes*. Revista Alternativas. No. 4, p. 3. URL: <http://alternativas.osu.edu/assets/files/Issue4/essays/kurlat.pdf>.
- ----- (2006). *Para una intelectualidad sin episteme: El devenir de la literatura argentina (1974-1989)*. Buenos Aires: Corregidor.
- Lautremont (2000) *Los cantos de Maldoror*. España: Pre-textos.
- Laverde Ospina, Alfredo (2006) *(Im)pertinencia del concepto de tradición literaria para una historia de la literatura colombiana*. Lingüística y Literatura. No. 49, enero-junio, pp. 33-50. Medellín, Colombia: Universidad de Antioquia.
- Lehtonen, Kimmo y Juvonen, Antti (2012) *Castles made of sand – a psychodynamic interpretation of Jimi Hendrix's life and music*. Nordic Journal of Music Therapy. No. 21:2, pp. 133-152.
- Longhurst, Brian y Bogdanovic, Danijela (2014) *Popular music & society*. Cambridge: Polity Press.
- Loriga, Ray (2014) *Lo Peor de Todo*. Madrid: Alfaguara
- ----- (1994) *Héroes*. Barcelona: Plaza y Janes.
- Machini, David (2010) *Analysing popular music. Image, sound, text*. London: SAGE Publications.
- Malin, Mark (2000) *Andrés Caicedo's ¡Que viva la música!: An implicit dialogue with the modern and postmodern*. Chasqui. Revista de literatura latinoamericana. Vol. 4, No. 2. Quito.
- Mañas, José Ángel (1994) *Historias del Kronen*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Marechal, Leopoldo (1997) *Adán Buenosayres*. Madrid: ALLCA XX
- Martínez, José Enrique (2001) *La intertextualidad literaria. (Base teórica y práctica textual)*. Madrid: Cátedra.

- Mercuri, Simona (2012) *Le Rime di Giovanni Pico della Mirandola. Problemi testuali e interpretativi*. "Rinascimento". No. 52, pp. 181-199. En URL: https://www.academia.edu/7805678/Le_Rime_di_Giovanni_Pico_della_Mirandola_Problemi_testuali_e_interpretativi_in_Rinascimento_52_2012_pp_181_199.
- Middleton, Richard (1990) *Studying popular music*. Milton Keynes: Open University Press.
- Motatto, Jesús Hernando (1994). *Relaciones entre música y literatura: aspectos histórico-culturales en ¡Que viva la música!* Bucaramanga: Universidad industrial de Santander.
- Muñoz Molina, Antonio (2006) *El Jinete Polaco*. Barcelona: Seix barral/ Booket
- Murray, Charles S. (2012) *Crosstown traffic. Jimi Hendrix and post-war pop*. London: Canongate.
- Müller, Gesine (2004) *Las novelas del "Boom" como provocación canónica: Interacciones literarias entre La Onda, "el "Crack" y Carlos Fuentes*. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 30, No. 59, pp. 43-52. Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar"- CELACP. URL: <http://www.jstor.org/stable/4531303>.
- Nabokov, Vladimir (2002) *Invitado a una decapitación*. Madrid: Espasa Calpe.
- ---- (2016) *Lolita*. Barcelona: Anagrama.
- Naharro Calderón, José María (1999) *El juvenismo espectacular*. *España Contemporánea: Revista de Literatura y Cultura*. Vol. 12, No. 1, pp. 7-20.
- Navarro Martínez, Eva (2003) *Novelas con banda sonora: la música como recurso técnico en algunas obras de la narrativa española actual*. *Tonos Digital: Revista electrónica de estudios filológicos*. Ediciones de la Universidad de Murcia. Numero V. URL: <https://www.um.es/tonosdigital/znum5/estudios/I-Novelassonora.htm>.
- Nicholson, Brantley y Hernández Castellanos, Camilo (2017). *Que viva la música's Sustained Prescience: Reading Andrés Caicedo's Anti-Bildungsroman Four Decades Later*. *Cincinnati Romance Review*. No. 43 (Fall), pp. 123-33.
- Ochoa, Jorge Mario (1993) *La narrativa de Andrés Caicedo*. Manizales: Fondo Editorial Series Artes-Literatura Universidad de Caldas.
- de Oliveira Mattos, Anna Paula (2017) *La transposición musical-narrativa en la literatura latinoamericana Contemporánea*. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*. No. 25, Enero-Junio, pp. 37-55. URL: <http://dx.doi.org/10.15648/cl.25.2017.3>.
- Pacini H., Deborah, Fernández, Héctor y Zolov, Eric (Eds.) (2004) *Rockin' Las Americas. The global politics of rock in Latin/o America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Paley Francescato, Martha (1978) *Onda y desonda: narradores jóvenes mexicanos*. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. Vol. 2, No. 3 (Primavera), pp. 296-302. URL: <http://www.jstor.org/stable/27761988>.
- Pao, Maria T (2002). *Sex, Drugs, and Rock & Roll: "Historias del Kronen" as Blank Fiction*. *Anales de la literatura española contemporánea*. Vol. 27, No. 2, pp. 531-546. *Society of Spanish & Spanish-American Studies*. URL: <http://www.jstor.org/stable/27742160>.
- Papenburg, Jens Gerrit y Shulze, Holger (Eds.) (2015) *Sound as popular culture*. Cambridge: MIT Press.
- Party, Daniel (2018) *Inolvidables con Lucho Gatica (1958): tributo jazzístico a la canción mexicana*. En *Revista musical chilena*. No. 229, año LXXII, enero-junio, pp. 107-130. URL:<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/50767/53244>.

- Paulus, Irena (2000) *Williams versus Wagner or an attempt at linking musical epics*. IRASM 31. No. 2, pp. 153-184. URL: https://www.academia.edu/16914181/Williams_versus_Wagner_or_an_Attempt_at_Linking_Musical_Epics.
- Paz, Octavio (2004) *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pelayo, Rubén (2004) *Los usos del lenguaje y los procedimientos estilísticos-textuales en la novelística de José Agustín*. En *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*. No. 11. URL: <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v11/pelayo2.html>.
- Perez, Jorge (2005) *Suspiros de España: el inconsciente político nacional en la narrativa de José Ángel Mañas*. España Contemporánea. Vol. 18, No. 1 (Primavera). URL: <http://hdl.handle.net/1811/77698>.
- Pita, Elena (2015) *Ray Loriga: Entrevista*. Diario El Mundo. Julio, 20. En URL: <http://www.elmundo.es/larevista/num95/textos/ray1.html>.
- Poe, Edgar Allan (----) *To... Ulalume: A ballad*. URL: <https://www.poetryfoundation.org/poems/44889/to-ulalume-a-ballad>.
- Prado, Benjamín (1997) *Raro*. Barcelona. Plaza y Janes.
- Pujol, Sergio (2002) *La década rebelde: los años 60 en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- ---- (2005) *Rock y dictadura. Crónica de una generación*. Buenos Aires: Emecé.
- ---- (2007) *Las ideas del rock: genealogía de la música rebelde*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones.
- Quintero, Ángel (1998) *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música "tropical"*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Quevedo, Francisco de (2003) *Sueño del infierno*. Biblioteca Virtual Universal. URL: <https://www.biblioteca.org.ar/libros/259.pdf>
- Rajewsky, Irina (2005) *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*. *Intermedialités*. No. 6, Otoño. URL: http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf.
- Rama, Ángel (Ed.) (1981) *Más allá del boom: literatura y mercado*. México: Marcha editores. 1981.
- ---- (1984). *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.
- Renouprez, Martine (1996) *José Agustín y su ingreso a la institución literaria mexicana*. *Texto Crítico*. Nueva época. No. 3, julio-diciembre, pp. 175-180. URL: <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/7300/19963P175.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Rilke, Rainer Maria (2016) *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*. Barcelona: Alba Clásica.
- Rimbaud, Arthur (2014) *Una temporada en el infierno*. Versión Kindle: e-artnow Editions.
- Rivera Soriano, Ángela Sofía (2013). *La música como elemento de fuga en una novela de Andrés Caicedo*. Caminos educativos. Número 2. Girardot, Colombia.
- Rondón, Cesar Miguel (2007) *Salsa: crónica de la música del Caribe urbano*. Caracas: Ediciones B.
- Ruffinelli, José (1975) *Código y lenguaje en José Agustín*. *La Palabra y el Hombre*. No. 13, enero-marzo, pp. 57-62. URL: <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/3903/197513P57.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Sainz, Gustavo (1969) *Gazapo*. Buenos Aires: Librería y editorial Jorge Alvarez.
- Salinger, Jerome D. (2004) *The Catcher in the Rye*. Reino Unido: Penguin Books.

- Sánchez Trolliet, Ana (2018). Entre la Manzana Loca y el Greenwich Village. El surgimiento del rock contracultural en Buenos Aires. AISTHESIS. No. 63, pp. 115-144.
- Seca, Jean-Marie (2004) Los músicos Underground. Barcelona: Paidós.
- Shouse, Corey C (1999) *Bailando los binarios: la industria cultural y el sujeto postmoderno en ¡Qué viva la música!*. Revista de estudios colombianos. No 20.
- Shuker, Roy (1994) Understanding popular music. Nueva York: Routledge.
- ----- (2005) Diccionario del rock y de la música popular. Barcelona: Manon troppo, Robin Book.
- Steenmeijer, Marteen (2005) *Other Lives: rock, memory and oblivion in post-Franco fiction*. Popular Music Literature and Music. Vol. 24, No. 2, (May), pp. 245-256. Cambridge University Press. URL: <http://www.jstor.org/stable/3877646>.
- Stendhal (1982) Rojo y negro. Bogotá: Oveja Negra.
- Urán, Omar (Compilador). Medellín en vivo: la historia del rock. Medellín: Corporación Región. 1997.
- Urioste, Carmen de (2004) *Cultura punk: la "Tetralogía Kronen" de José Ángel Mañas o el arte de hacer ruido*. CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura. No. 11. URL: <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v11/urioste.html>.
- Van Der Huck, Felipe (1999) *Andrés Caicedo: Suicidio y consagración*. Sociedad y Economía. No. 6. Cali.
- Vargas Llosa, Mario (1967) La ciudad y los perros. Barcelona: Seix Barral.
- ----- (2006) Los Jefes/ Los Cachorros. Barcelona: Punto de Lectura.
- Viñuela, Eduardo (2007) *El análisis del videoclip desde una perspectiva musicológica: El caso de Entre dos tierras de Héroe del silencio*. Revista Cuadernos de Música Iberoamericana. Vol. 13. URL: <file:///C:/Users/echev/Downloads/61180-Texto%20del%20art%C3%ADculo-4564456554256-1-10-20180809.pdf>.
- Whiteley, Sheila (2000) Women and popular music. Sexuality, identity and subjectivity. Nueva York: Routledge.
- Winsloe, Christa (1994) The child Manuela. Londres: Virago Press.
- Williams, Tennessee (1987) Orpheus Descending: A play in three acts. Nueva York: Dramatists play service.
- Wolf, Werner (2009) *Relations between literature and music in the context of a general typology of intermediality*. Comparative literature: Shraking knowledges for preserving cultural diversity -Vol. I-. Oxford. EOLSS Publishers/UNESCO. URL: <http://www.eolss.net/Eolss-sampleAllChapter.aspx>.
- ----- (2011) *(Inter)mediality and the Study of literature*. CLCWeb: Comparative Literature and Culture. 13.3: Thematic issue New Perspectives on Material Culture and Intermedial Practice. Ed. Steven Tötösy de Zepetnek, Asunción López-Varela, Haun Saussy, and Jan Mieszkowski. URL: <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss3/2>.
- Zanetti, Susana (2000) *¿Un canon necesario? Acerca del canon literario latinoamericano*. Voz y Escritura. No. 10, pp. 227-241. URL: <https://dokumen.tips/documents/susana-zanetti-un-canon-necesario-acerca-del-canon-literario-latinoamericano.html>

VII. Discografía y letras

- Akens, Jewel (Intérprete) y Stuart, Barry (Compositor) (1964) *The birds and the bees*. The Birds and the bees. Sencillo. EUA: ERA Records. Spotify. Letra en URL: <https://genius.com/Jewel-akens-the-birds-and-the-bees-lyrics>.
- Angélica María (1963) *Vivaracho*. En *Vivaracho*. Sencillo. México: Musart. Spotify. Letra en URL: <https://www.cancioneros.com/letras/cancion/1605881/vivaracho-angelica-maria>.
- ----- (1966) *Pasto verde*. Pasto verde. Sencillo. México: Musart. Spotify. Letra en URL: <https://www.cancioneros.com/letras/cancion/1207109/pasto-verde-angelica-maria>.
- Barreto, Ray (Intérprete) Rodríguez, Roberto (Compositor) (1972) *Que viva la música*. Que viva la música. LP. Nueva York. La Fania. Spotify.
- Berry, Chuck (Intérprete y compositor) (1958) *Sweet little sixteen*. Sweet little sixteen/ Reelin and rocking. Sencillo. EUA: Chess. Spotify. Letra en <https://www.azlyrics.com/lyrics/chuckberry/sweetlittlesixteen.html>.
- Bowie, David (1972) *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*. LP. Reino Unido: RCA Victor. Spotify.
- ----- (1977) *What in the world*. Low. LP. Reino Unido: RCA Victor. Spotify. Letra en <https://www.bowiewonderworld.com/songs/dblyrics.htm#s>.
- ----- (1977) *Sound and Vision*. Low. LP. Reino Unido: RCA Victor. Spotify. Letra en URL: <https://www.bowiewonderworld.com/songs/dblyrics.htm#s>.
- ----- (1977) *“Heroes”*. “Heroes”. LP. Reino Unido: RCA Victor. Spotify. Letra en URL: <https://www.bowiewonderworld.com/songs/dblyrics.htm#s>.
- ----- (1977) *Sons of the silent age*. “Heroes”. LP. Reino Unido: RCA Victor. Spotify. Letra en URL: <https://www.bowiewonderworld.com/songs/dblyrics.htm#s>.
- ----- (1979) *African night flight*. Lodger. LP. Reino Unido: RCA Victor. Spotify. Letra en URL: <https://www.bowiewonderworld.com/songs/dblyrics.htm#s>.
- ----- (1979) *Fantastic voyage*. Lodger. LP. Reino Unido: RCA Victor. Spotify. Letra en URL: <https://www.bowiewonderworld.com/songs/dblyrics.htm#s>.
- ----- (1979) *Move on*. Lodger. LP. Reino Unido: RCA Victor. Spotify. Letra en URL: <https://www.bowiewonderworld.com/songs/dblyrics.htm#s>.
- ----- (1979) *Red sails*. Lodger. LP. Reino Unido: RCA Victor. Spotify. Letra en URL: <https://www.bowiewonderworld.com/songs/dblyrics.htm#s>.
- ----- (1979) *Yassasin* . Lodger. LP. Reino Unido: RCA Victor. Spotify. Letra en URL: <https://www.bowiewonderworld.com/songs/dblyrics.htm#s>.
- Carbonell, Pablo y Moure, José Luis (Compositores e intérpretes) (1986) *Soy un animal*. 30 años de éxitos. Los toreros muertos. LP. España: Ariola Records. Spotify. Letra en URL: <https://genius.com/Los-toreros-muertos-soy-un-animal-lyrics>.
- Cream (1968) *White room*. Wheels Of Fire. LP. Reino Unido: Polydor. Spotify. Letra en URL: <https://genius.com/Cream-white-room-lyrics>.
- Conif, Ray (Arreglo e interpretación) y Debussy (Compositor) (1958) *My Reverie*. Concert in Rhythm. EUA: Columbia records. Spotify.
- Dylan, Bob (1963) *Don't Think Twice, It's All Right*. The Freewheelin' Bob Dylan. LP. Nueva York: Columbia Records. Spotify. Letra en URL: <https://www.bobdylan.com/songs/dont-think-twice-its-all-right/>.
- ----- (1963) *Talkin' world war III*. The Freewheelin' Bob Dylan. LP. Nueva York: Columbia Records. Spotify. Letra en: URL: <http://www.bobdylan.com/songs/talkin-world-war-iii-blues/>.

- ----- (1964) *All I really want to do*. Another Side of Bob Dylan. LP. Nueva York: Columbia Records. Spotify. Letra en URL: <https://www.bobdylan.com/songs/all-i-really-want-to-do/>.
- ----- (1964) *It Ain't Me, Babe*. Another Side of Bob Dylan. LP. Nueva York: Columbia Records. Spotify. Letra en URL: <https://www.bobdylan.com/songs/it-aint-me-babe/>.
- ----- (1965) *Love minus zero/No limit*. Bringing It All Back Home. LP. Nueva York: Columbia Records. Spotify. Letra en URL: <https://www.bobdylan.com/songs/love-minus-zero-no-limit/>.
- ----- (1965) *Mr. Tambourine Man*. Bringing It All Back Home. LP. Nueva York: Columbia Records. Spotify. Letra en URL: <https://www.bobdylan.com/songs/mr-tambourine-man/>.
- ----- (1965) *Just like Tom Thumb Blues*. Highway 61 revisited. LP. Nueva York: Columbia Records. Spotify. Letra en URL: <https://www.bobdylan.com/songs/just-tom-thumbs-blues/>.
- ----- (1965) *Like a rolling stone*. Highway 61 revisited. LP. Nueva York: Columbia Records. Spotify. Letra en URL: <https://www.bobdylan.com/songs/rolling-stone/>.
- ----- (1965) *Queen Jane*. Highway 61 revisited. LP. Nueva York: Columbia Records. Spotify. Letra en URL: <https://www.bobdylan.com/songs/queen-jane-approximately/>.
- ----- (1966) *Rainy Day Women #12 & 35*. Blonde on blonde. LP. Nueva York: Columbia Records. Spotify. Letra en URL: <https://www.bobdylan.com/songs/rainy-day-women-12-35/>.
- Donovan (Compositor e intérprete) (1966) *Mellow Yellow*. Mellow Yellow. LP. Canada: Epic. Spotify.
- Ellington, Duke (1961) *In my solitude*. En In my solitude. LP. Nueva Jersey: Van Gelder Studio. En Spotify.
- Ellington, Duke (Compositor) Ella Fitzgerald (Letra) (1957). *In my solitude*. Ella Fitzgerald sings the Duke Ellington song book. 4-LP. New York: Verve Records.
- Faithfull, Marianne (Intérprete), Jagger, Mick y Richard, Keith (Compositores) (1964) *As Tears Go By*. As Tears Go By. Sencillo. Reino Unido: Decca. Spotify.
- Fernández, Ana Isabel y Benavente, Eduardo (Compositores), Parálisis Permanente (Intérpretes) (1982). *Adictos a la lujuria*. El Acto. LP. España: 3 Cipreses. Spotify. Letra en URL: <https://genius.com/Paralisis-permanente-adictos-de-la-lujuria-lyrics>.
- ----- (1982). *Vamos a jugar*. El Acto. LP. España: 3 Cipreses. Spotify. Letra en URL: <https://genius.com/Paralisis-permanente-vamos-a-jugar-lyrics>.
- ----- (1982). *Te gustará*. El Acto. LP. España: 3 Cipreses. Spotify. Letra en URL: <https://genius.com/Paralisis-permanente-te-gustara-lyrics>.
- ----- (1982). *Quiero ser tu perro*. El Acto. España: 3 Cipreses. Spotify. Letra en URL: <https://genius.com/Paralisis-permanente-quiero-ser-tu-perro-lyrics>.
- Gary Lewis and The Playboys (1966) *Green Grass*. Green Grass/ I can read between the lines. Sencillo. EUA: Epic. Spotify.
- Gatica, Lucho y Castro, Arturo (1958) *Inolvidables con Lucho Gatica*. LP. México: Mursan.
- Gore, Martin L. (Compositor) Depeche Mode (Intérpretes) (1990) *World in my eyes*. Violator. LP. Reino Unido: Mute. Spotify. Letra en URL: <https://genius.com/Depeche-mode-world-in-my-eyes-lyrics>.
- ----- (1990) *Sweetest perfection*. Violator. LP. Reino Unido: Mute. Spotify. Letra en URL: <https://genius.com/Depeche-mode-sweetest-perfection-lyrics>.
- ----- (1990) *Personal Jesus*. Violator. LP. Reino Unido: Mute. Spotify. Letra en URL: <https://genius.com/Depeche-mode-personal-jesus-lyrics>.

- ----- (1990) *Halo*. Violator. LP. Reino Unido: Mute. Spotify. Letra en URL: <https://genius.com/Depeche-mode-halo-lyrics>.
- ----- (1990) *Waiting For The Night*. Violator. LP. Reino Unido: Mute. Spotify. Letra en URL: <https://genius.com/Depeche-mode-waiting-for-the-night-lyrics>.
- ----- (1990) *Enjoy The Silence*. Violator. LP. Reino Unido: Mute. Spotify. Letra en URL: <https://genius.com/Depeche-mode-enjoy-the-silence-lyrics>.
- ----- (1990) *Dangerous*. Violator. LP. Reino Unido: Mute. En URL: <https://genius.com/Depeche-mode-dangerous-lyrics>.
- ----- (1990) *Policy Of Truth*. Violator. LP. Reino Unido: Mute. En URL: <https://genius.com/Depeche-mode-policy-of-truth-lyrics>.
- Guerrero, Lalo (1955). *Pancho López*. Sencillo. Pasadena: Real Records. Spotify. Letra en URL: https://letradecancion.com.mx/pancho-lopez_lalo-guerrero-bruns-y-blackburn.html.
- Guthrie, Woodie (Intérprete y arreglos) (1941). *The house of the rising sun*. (album desconocido). Spotify. Letra en URL: https://www.woodyguthrie.org/Lyrics/House_Of_The_Rising_Sun.htm.
- Hendrix, Jimi (1967) *The wind cries Mary*. Are you experienced. LP. Nueva York: Reprise. Spotify. Letra en URL: <https://genius.com/The-jimi-hendrix-experience-the-wind-cries-mary-lyrics>.
- ----- (1968) *Castles made of sand*. Axis: Bold as Love. LP. Nueva York: Reprise. Spotify. Letra en URL: <https://genius.com/Jimi-hendrix-castles-made-of-sand-lyrics>
- ----- (1968) *If six was nine*. Axis: Bold as Love. LP. Nueva York: Reprise. Spotify. Letra en URL: <https://genius.com/Jimi-hendrix-if-6-was-9-lyrics>.
- ----- (1968) *Burning of the midnight lamp*. Electric Ladyland. LP. Nueva York: Reprise. Spotify. Letra en URL: <https://genius.com/The-jimi-hendrix-experience-burning-of-the-midnight-lamp-lyrics>.
- ----- (1968) *Crosstown traffic*. Electric Ladyland. LP. Nueva York: Reprise. Spotify. Letra en URL: <https://genius.com/The-jimi-hendrix-experience-crosstown-traffic-lyrics>.
- ----- (1968) *Gypsy eyes*. Electric Ladyland. LP. Nueva York: Reprise. Spotify. Letra en URL: <https://genius.com/The-jimi-hendrix-experience-gypsy-eyes-lyrics>.
- ----- (1968) *Little miss strange*. Electric Ladyland. LP. Nueva York: Reprise. Spotify. Letra en URL: <https://genius.com/The-jimi-hendrix-experience-little-miss-strange-lyrics>.
- ----- (1968) *Long hot summer night*. Electric Ladyland. LP. Nueva York: Reprise. Spotify. Letra en URL: <https://genius.com/The-jimi-hendrix-experience-long-hot-summer-night-lyrics>.
- ----- (1968) *Voodoo Child*. Electric Ladyland. LP. Nueva York: Reprise. Spotify. Letra en URL: <https://genius.com/The-jimi-hendrix-experience-voodoo-child-slight-return-lyrics>.
- ----- (1968) *Have you ever been*. Electric Ladyland. LP. Nueva York: Reprise. Spotify. Letra en URL: <https://genius.com/The-jimi-hendrix-experience-have-you-ever-been-to-electric-ladyland-lyrics>.
- ----- (1968) 1983... (*A Merman I Should Turn to Be*). Electric Ladyland. LP. Nueva York: Reprise. Spotify. Letra en URL: <https://genius.com/The-jimi-hendrix-experience-1983-a-merman-i-should-turn-to-be-lyrics>.
- ----- (1971) *Room full of mirrors* . Rainbow bridge. LP. Nueva York: Reprise. Spotify. Letra en URL: <https://genius.com/The-jimi-hendrix-experience-the-wind-cries-mary-lyrics>.

- ----- (1971) *Earth Blues*. Rainbow bridge. LP. Nueva York: Reprise. Spotify. Letra en URL: <https://genius.com/Jimi-hendrix-earth-blues-lyrics>.
- Héroes del Silencio (1990) *Senderos de traición*. Madrid: EMI. Spotify.
- Lennon, John y McCartney, Paul (Compositores) Beatles (intérpretes) (1967) *Lucy in the sky with diamonds*. En Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band. LP. Londres: Abbey Road Studios. Spotify. Letra en URL: <https://www.theBeatles.com/song/lucy-sky-diamonds>.
- ----- (1966) *Eleanor Rigby*. Revolver. LP. Londres: Abbey Road Studios. En URL: <https://genius.com/The-beatles-eleanor-rigby-lyrics>.
- Los Ronaldos (Composición e interpretación) (1987) *Sí, sí*. Los Ronaldos. LP. España: EMI. En URL: <https://genius.com/Los-ronaldos-si-si-lyrics>.
- Mahler, Gustav (Compositor) y Tai Po, Li (Poemas) (1909) *Das Lied von der Erde*. Das Lied von der Erde. LP. Spotify. Letra en URL: <https://sites.google.com/site/elliedaleman/home/gustav-mahler---la-cancion-de-la-tierra>.
- Plastic Ono Band (1969) *Live Peace in Toronto 1969*. LP. Londres: Apple Records
- Presley, Elvis (Intérprete), Sallee, Jack (Compositor) (1955). *You're a Heartbreaker*. Milkcow Blues Boogie / You're A Heartbreaker. Sencillo. EUA: Sun Records. Spotify. Letra en URL: <https://lyrics.elvispresley.com.au/youre-a-heartbreaker.html>.
- Presley, Elvis (Intérprete y compositor), Matson, Vera (Compositor) (1956) *Love me tender*. Love me tender. Sencillo. Nueva York: RCA Victor Company. Spotify. Letra en URL: <https://genius.com/Elvis-presley-love-me-tender-lyrics>
- Presley, Elvis (Intérprete), Blackwell, Otis (Compositor) (1956). *Don't be Cruel*. Hound Dog/ Don't be Cruel. Sencillo. Nueva York: RCA Victor Company. Spotify. Letra en URL: <https://lyrics.elvispresley.com.au/dont-be-cruel.html>.
- Presley, Elvis (Intérprete), Durden, Tommy y Axton Mae Boren (Compositores) (1956). *Heartbreak Hotel*. Heartbreak Hotel. Sencillo. Nueva York: RCA Victor Company. Spotify. Letra en URL: <https://lyrics.elvispresley.com.au/heartbreak-hotel.html>.
- Presley, Elvis (Intérprete), Leiber, Jerome y Stoller, Mike (Compositores) (1956) *Hound Dog*. Hound Dog/ Don't be Cruel. Sencillo. Nueva York: RCA Victor Company. Spotify. Letra en URL: <https://lyrics.elvispresley.com.au/hound-dog.html>.
- ----- (1957) *Baby I Don't Care*. Jailhouse rock. EP. Nueva York: RCA Victor Company. Spotify. Letra en URL: <https://lyrics.elvispresley.com.au/baby-i-dont-care.html>.
- ----- (1957) *I Want to be Free*. Jailhouse rock. EP. Nueva York: RCA Victor Company. Spotify. Letra en URL: <https://lyrics.elvispresley.com.au/i-want-to-be-free.html>.
- ----- (1957) *Jailhouse rock*. Jailhouse rock. EP. Nueva York: RCA Victor Company. Spotify.
- ----- (1957) *Treat me nice*. Jailhouse rock. Sencillo. Nueva York: RCA Victor Company. Spotify. Letra en URL: <https://lyrics.elvispresley.com.au/treat-me-nice.html>.
- Presley, Elvis (Intérprete), Schroeder, Aaron y Silver, Abner (Compositores) (1957) *Young and Beautiful*. Jailhouse rock. EP. Nueva York: RCA Victor Company. Spotify.
- Presley, Elvis (Intérprete), Koslof, Ira y Mysels, Maurice (Compositores) (1956) *I want you, I need you, I love you*. I Want You, I Need You, I Love You / My Baby Left Me. Sencillo. Nueva York: RCA Victor Company. Spotify. Letra en URL: <https://lyrics.elvispresley.com.au/i-want-you-i-need-you-i-love-you.html>.
- Presley, Elvis (Intérprete), McCoy, Rose Mary y Owens, Kelly (Compositoras) (1956) *I beg of you*. Don't. Sencillo. Nueva York: RCA Victor Company. Spotify. Letra en URL: <https://lyrics.elvispresley.com.au/i-beg-of-you.html>.

- Presley, Elvis (Intérprete)y DeMetruis, Claude (Compositor) (1958) *Hard Headed Woman*. Hard Headed Woman / Don't Ask Me Why. Sencillo. Nueva York.: RCA Victor Company. Spotify. Letra en URL: <https://lyrics.elvispresley.com.au/hard-headed-woman.html>.
- Presley, Elvis (Intérprete), Bartholomew, Dave y King, Pearl (Compositores) (1958) *One Night*. One Night / I Got Stung. Sencillo. Nueva York: RCA Victor Company. Spotify. Letra en URL: <https://lyrics.elvispresley.com.au/one-night.html>
- Presley, Elvis (Compositor e intérprete) (1958) *Wear my ring around your neck*. Wear My Ring Around Your Neck / Doncha' Think It's Time. Sencillo. EUA: RCA Victor Company. Spotify. Letra en URL: <https://genius.com/Elvis-presley-wear-my-ring-around-your-neck-lyrics>.
- Presley, Elvis (Intérprete), Reichner, Bix y Wayne, Sid (Compositores) (1959) *I Need Your Love Tonight*. I Need Your Love Tonight / A Fool Such As I. Sencillo. E.U.A.: RCA Victor Company. Spotify. Letra en URL: <https://lyrics.elvispresley.com.au/i-need-your-love-tonight.html>.
- Presley, Elvis (Intérprete), Schroeder, Aaron y Wyche, Sidney (Compositores) (1959) *A Big Hunk of Love*. A Big Hunk O' Love / My Wish Came True. Sencillo. EUA: RCA Victor Company. Spotify. Letra en URL: <https://lyrics.elvispresley.com.au/a-big-hunk-o-love.html>.
- Presley, Elvis (Arreglo y adaptación) (1960) *Swing Down Sweet chariot*. Sencillo. EUA: RCA Victor Company. Spotify. Letra en URL: <https://lyrics.elvispresley.com.au/swing-down-sweet-chariot.html>.
- Preston, Johnny (intérprete) y Perry R., Jilles (Compositor) (1959) *Running Bear*. Running Bear. Sencillo. EUA: Mercury. Spotify.
- Queen (1991) *The show must go on*. Innuendo. LP. London: Parlophone. Spotify. Letra en URL: <https://genius.com/Queen-the-show-must-go-on-lyrics>.
- Ravel, Maurice (Compositor) y Barenboim, Daniel (Director) y Chicago Symphony Orchestra (1992) *Bolero, M. 81*. Ravel: Orchestra Works. Erato Disques. Spotify.
- Ray, Richie; Cruz, Bobby(Intérpretes y arreglistas) y Gozalez, Hugo (letra) (1967) *Lo atare la areché*. Jala Jala y Boogaloo. LP. Nueva York: Alegre Records. En URL:
- Ray, Richie y Cruz, Bobby (1967) *Tin Marín*. Jala Jala y Boogaloo. LP. Nueva York: Alegre Records. Spotify. Letra en URL: <https://www.musica.com/letras.asp?letra=1415434>.
- ----- (1967) *Richie´s Jala-Jala*. Jala Jala y Boogaloo. LP. Nueva York: Alegre Records. Spotify.
- ----- (1967) *Colombia´s Boogaloo*. Jala Jala y Boogaloo. LP. Nueva York: Alegre Records. Spotify.
- ----- (1967) *Cabo E*. Jala Jala y Boogaloo. LP. Nueva York: Alegre Records. Spotify.
- ----- (1968) *Jala Jala y Boogaloo Vol. 2*. LP. Nueva York: Alegre Records. Spotify.
- ----- (1970) *Agúzate*. Agúzate. LP. Nueva York: Alegre Records . Spotify.
- ----- (1970) *Amparo Arrebato*. Agúzate. LP. Nueva York: Alegre Records . Spotify.
- ----- (1970) *El diferente*. LP. EUA: U.A. Latino. Spotify.
- ----- (1971) *Bembé en Casa de Pinky*. Felices Pascuas. LP. EUA: Vaya Records. Spotify.
- ----- (1971) *Sonido Bestial*. En El bestial sonido de Ricardo Ray y Bobby Cruz. LP. Puerto Rico: Ochoa Recording. Spotify.
- Renis, Tony (1962) *Quando, quando, quando*. Quando, quando, quando (Festival de San Remo). Sencillo. Italia: La voce del Padrone.
- Rodrigo, Joaquin (1954) *Fantasia para un gentilhombre*. ----- . Spotify.

- Rolling Stones (Intérpretes) Holly, Buddy y Petty, Norman (Compositores) (1964) *Not fade away*. Not Fade Away. Sencillo. Londres: Decca. Spotify. Letra en URL: <https://genius.com/The-rolling-stones-not-fade-away-lyrics>.
- Rolling Stones (Intérpretes) (1965) *Out Of Our Heads*. LP. Londres: Decca.
- Rolling Stones (Intérpretes y compositores) (1965) *Play with fire*. Out of our heads. LP. EUA: London Records. Spotify. Letra en URL: <https://genius.com/The-rolling-stones-play-with-fire-lyrics>.
- Rolling Stones (Intérpretes) Berns, Bert; Burke, Solomon y Wexler, Jerry (Compositores) (1965) *Everybody Needs Somebody to Love*. The Rolling Stones, Now! LP. EUA: London Records. Spotify. Letra en URL: <https://genius.com/The-rolling-stones-everybody-needs-somebody-to-love-lyrics>.
- Rolling Stones (Intérpretes) Jagger, Mick y Richards, Keith (Compositores) (1966) *Heart of Stone*. The Rolling Stones, Now!. LP. EUA: London Records. Spotify. Letra en URL: <https://genius.com/The-rolling-stones-heart-of-stone-lyrics>.
- ----- (1965) *(I can't get no) Satisfaction*. Out Of Our Heads. LP. EUA: London Records. Spotify. Letra en URL: <https://genius.com/The-rolling-stones-i-cant-get-no-satisfaction-lyrics>
- ----- (1966) *Paint it black*. Aftermath. LP. EUA: London Records. Spotify. Letra en URL: <https://genius.com/The-rolling-stones-paint-it-black-lyrics>.
- ----- (1966) *Stupid girl*. Aftermath. LP. EUA: London Records. Spotify. Letra en URL: <https://genius.com/The-rolling-stones-stupid-girl-lyrics>.
- ----- (1966) *Lady Jane*. Aftermath. LP. EUA: London Records. Spotify. Letra en URL: <https://genius.com/The-rolling-stones-lady-jane-lyrics>
- ----- (1966) *Under my Thumb*. Aftermath. LP. EUA: London Records. Spotify. Letra en URL: <https://genius.com/The-rolling-stones-under-my-thumb-lyrics>.
- ----- (1966) *Goin' Home*. Aftermath. LP. EUA: London Records. Spotify. Letra en URL: <https://genius.com/The-rolling-stones-goin-home-lyrics>.
- ----- (1966) *Think*. Aftermath. LP. EUA: London Records. Spotify. Letra en URL: <https://genius.com/The-rolling-stones-think-lyrics>.
- ----- (1967) *Let's Spend The Night Together*. Between the bottoms. LP. EUA: London Records. Spotify. Letra en URL: <https://genius.com/The-rolling-stones-lets-spend-the-night-together-lyrics>
- ----- (1967) *Ruby Tuesday*. Between the bottoms. LP. EUA: London Records. Spotify. Letra en URL: <https://genius.com/The-rolling-stones-ruby-tuesday-lyrics>.
- ----- (1967) *On with the show*. Their Satanic Majesties Request. LP. EUA: London Records. Spotify. Letra en URL: <https://genius.com/The-rolling-stones-on-with-the-show-lyrics>.
- ----- (1967) *She's a rainbow*. Their Satanic Majesties Request. LP. EUA.: London Records. Spotify. Letra en URL: <https://genius.com/The-rolling-stones-shes-a-rainbow-lyrics>.
- ----- (1971) *Moonlight mile*. Sticky fingers. Bravado: Rolling Stones Records. Spotify. Letra en URL: <https://genius.com/The-rolling-stones-moonlight-mile-lyrics>.
- ----- (1971) *Loving cup*. Sticky fingers. Bravado: Rolling Stones Records. Spotify. Letra en URL: <https://genius.com/The-rolling-stones-loving-cup-lyrics>.
- ----- (1971) *Salt of the earth*. Sticky fingers. Bravado: Rolling Stones Records. Spotify. Letra en URL: <https://genius.com/The-rolling-stones-salt-of-the-earth-lyrics>.
- ----- (1971) *This could be the last time*. Sticky fingers. Bravado: Rolling Stones Records. Spotify. Letra en URL: <https://genius.com/The-rolling-stones-the-last-time-lyrics>

- ----- (1971) *Doo Doo Doo* (Heartbreaker). Sticky fingers. Bravado: Rolling Stones Records. Spotify. Letra en URL: <https://genius.com/The-rolling-stones-doo-doo-doo-doo-doo-heartbreaker-lyrics>
- ----- (1971) *I got the blues*. Sticky fingers. Bravado: Rolling Stones Records. Spotify. Letra en URL: <https://genius.com/The-rolling-stones-i-got-the-blues-lyrics>.
- ----- (1971) *It's only rock & roll (but I like it)*. Sticky fingers. LP. Bravado: Rolling Stones Records. Spotify. Letra en URL: <https://genius.com/The-rolling-stones-its-only-rocknroll-but-i-like-it-lyrics>.
- Sedaka, Neil (Compositor e interprete) y Greenfield, Howard(Compositor) (1961). *Run Samson*. Sings little devil and his other hits. LP. Nueva York: RCA Victor Company. Spotify. Letra en URL: <https://www.songtexte.com/songtext/neil-sedaka/run-samson-run-3d60d33.html>.
- Steinberg, Billy y Kelly, Tom (Compositores) y Madonna (Intérprete) (1984) *Like a virgin*. Like a virgin. Nueva York: Sire Records. Spotify. Letra en <https://genius.com/Madonna-like-a-virgin-lyrics>.
- Siniestro Total (Composición e interpretación) (1984) *Assumpta*. Menos mal que nos queda Portugal. LP. Madrid: DRO. Spotify. Letra en URL: <https://www.siniestro.com/historia/tema/assumpta/>.
- Siniestro Total (Composición e interpretación) (1985) *Bailaré sobre tu tumba*. Bailaré sobre tu tumba. LP. Madrid: DRO. Spotify. Letra en URL: <https://siniestro.com/historia/tema/bailare-sobre-tu-tumba/>.
- Sprengsteen, Bruce (1982) *Johnny 99*. Nebraska. LP. Nueva York: Columbia Records.
- Steinman, Jim (Compositor) y Meat Loaf (Banda) (1977) *Paradise by the dashboard light*. Bat out of hell. LP. EUA: Cleveland International Records. Spotify. Letra en URL: <https://genius.com/Meat-loaf-paradise-by-the-dashboard-light-lyrics>.
- ----- (1981) *Dead Ringer for love*. Dead Ringer. LP. EUA: Epic. Spotify. Letra en URL: <https://genius.com/Meat-loaf-dead-ringer-for-love-lyrics>.
- ----- (1981) *I'll kill you if you don't come back*. Dead Ringer. LP. EUA: Epic. Spotify. Letra en URL: <https://genius.com/Meat-loaf-ill-kill-you-if-you-come-back-lyrics>.
- The Animals (Intérpretes) (1964) *The house of the rising sun*. The Animals. Sencillo. Reino Unido: Columbia. Spotify. Letra en URL: <https://genius.com/The-animals-the-house-of-the-rising-sun-lyrics>.
- The Shirelles (Intérprete) Adler, R y Allen, R. (Compositores) (1963) *Everybody loves a lover*. En Everybody loves a lover. Sencillo. EUA: Scepter Records. Spotify. Letra en URL: <https://genius.com/The-shirelles-everybody-loves-a-lover-lyrics>.
- The The (Intérpretes) y Jonson, Matt (Compositor) (1983) *Soul Mining*. LP. Londres: Some Bizarre/ Epic. Spotify. Letras en URL: <https://genius.com/albums/The-the/Soul-mining>.
- The Troggs (Intérpretes) y Taylor, Chip (Compositor) (1966) *Wild Thing*. Trogg Tops No. 1. Sencillo. Reino Unido: Page One. Spotify. Letra en URL: <https://www.songtexte.com/songtext/the-troggs/wild-thing-43d53fbb.html>.
- Vallee, Rudy (Intérprete y arreglos) and his Connecticut Yankees (1934) *The Drunkard Song*. Sencillo. Nueva York: RCA Victor Company. Spotify. Letra en URL: <https://www.lyricsplayground.com/alpha/songs/t/thereisataverninthetown.html>.

VIII. Videografia

- Armendáriz, Montxo (1995) *Historias del Kronen*. España: Elías Querejeta.
- Benedek, Laslo (Dir.) (1953) *The wild one*. USA: Columbia Pictures.
- Bowie, David (2017) *Look back in anger*. En David Bowie. URL: https://www.youtube.com/watch?v=eszZfu_1JM0.
- Brooks, Richard (1955) *Blackboard Jungle*. EUA: Metro Goldwyn-Meyer.
- Correa, Alejandra y Wroblewski, Karina (2005). . *Obra en Construcción: Marcelo Cohen 1/2 - Audiovideoteca de Escritores*. Videoteca. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BEDkUPBzOJQ>.
- Curtiz, Michael (Dir) (1958) *King Creole*. EUA: Paramount Pictures.
- Delibés, Léo (Compositor) y The Victor Ullate Ballet (2013) *Coppélia. Versailles: Opera de Versailles*. En EuroArtsChannel. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3xRba2dhGTw>.
- Depeche Mode y Corbijn, Anton (Director)(1989) *Personal Jesus*. Depeche Mode y Flood. En URL: <https://www.youtube.com/watch?v=u1xrNaTO1bI>.
- ---- (1990) *Enjoy the Silence*. Depeche Mode y Flood. En URL: <https://www.youtube.com/watch?v=aGSKrC7dGcY>.
- ---- (1990) *Policy of Truth*. Depeche Mode y Flood. En URL: <https://www.youtube.com/watch?v=M2VBmHOYpV8>.
- ---- (1990) *World in My Eyes*. Depeche Mode y Flood. En URL: <https://www.youtube.com/watch?v=nhZdL4JlnxI>.
- ---- (1990) *Halo*. Depeche Mode y Flood. En URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iEH4eqtK8SU>.
- ---- (1990) *Clean*. Depeche Mode y Flood. En URL: https://www.youtube.com/watch?v=h1mD-_DKHc0.
- Héroes del Silencio y Sciamma, Alberto (Director) (1991) *Con nombre de guerra*. Palace Film Co. Enrique Bumbury. En URL: https://www.youtube.com/watch?v=Bq_5GzVPSLY.
- ---- (1991) *Entre dos tierras*. Palace Film Co. Enrique Bumbury. En URL: <https://www.youtube.com/watch?v=SzimletXB7M>.
- Madonna y Lambert Mary (Directora) (1984) *Like a Virgin*. Limelight Productions. Madonna. En URL: https://www.youtube.com/watch?v=s__rX_WL100.
- McNaughton, John (1986) *Henry: Portrait of a serial killer*. EUA: Maljack Productions.
- Malick, Terence (1972) *Malas Tierras*. EUA: Warner Bros.
- Parker, Alan (1982) *The Wall*. EUA: Metro Goldwyn-Meyer.
- Ray, Nicholas (Dir.) (1955) *Rebel without a cause*. EUA: Warner Bros. Pictures.
- Sears, Fred F. (Dir.) (1956) *Rock around the clock*. EUA: Columbia Pictures.
- Van-Sant, Gus (1989) *Drugstore Cowboy*. EUA: Metro Goldwyn-Meyer.
- Verdi, Giuseppe (2002) *Aida* (Por la Ópera de San Francisco). En Warner Classics. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=b8rsOzPzYr8>.
- Wagner, Richard (Compositor) y Abbado, Claudio (Director) (1990) *Lohengrin*. Viena: Opera de Viena. En Carlos César (2020) *LOHENGRIN* de Richard Wagner Opera completa subtitulada en español. URL: https://www.youtube.com/watch?v=uCsFhO2k0_E&t=2832s.
- Wenders, Wim (1987) *Der Himmel über Berlin*. Alemania: Westdeutscher Rundfunk y Argos Films.