



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

MAESTRÍA EN ESTUDIOS LITERARIOS

TESIS DE MAESTRÍA

La música como posible relato en tres novelas
Colombianas contemporáneas de *música dura*

Autor: Leonardo Edison Hernández Bocker

Director: Dr. Diana Diaconu
Profesora del Departamento de Literatura
Facultad de Ciencias Humanas
Universidad Nacional de Colombia

Bogotá
2015

A mis padres Nidia y Néstor

ÍNDICE

1. INTRODUCCION.....	5
1.1. Resumen.....	5
1.2. Abstract.....	5
1.3. Justificación.....	6
1.4. Hipótesis.....	10
1.5. Objetivo general.....	10
1.5.1. Objetivos específicos.....	11
1.6. Reflexión metodológica.....	11
1.6.1. La <i>forma</i> en las novelas de <i>música dura</i> estudiadas.....	13
1.7. Estado del arte y bibliografía comentada.....	20
2. LA RUPTURA CON EL DISCURSO IDEOLÓGICO EN <i>¡QUÉ VIVA LA MÚSICA!</i> ..	27
2.1. <i>¡Qué viva la música!</i> como novela de ruptura.....	28
2.1.1. El relato sensorial y de la energía vital.....	29
2.1.2. El relato del habla.....	34
2.1.3. El relato dionisiaco.....	35
2.1.4. El relato especulativo o de emancipación (doble codificación).....	388
2.1.5. El relato posmoderno.....	41
2.2. Conclusión.....	46
3. CONCIERTOS DEL DESCONCIERTO: LA MÚSICA COMO FOCO TEMÁTICO..	499
3.1. La estructura de la novela.....	51
3.2. Conciertos del desconcierto ¿una novela de ruptura?.....	54
3.3. El lenguaje de los jóvenes.....	60
3.4. ¿Una novela de <i>música dura</i> ?.....	63
3.5. <i>Conciertos del desconcierto</i> y la posibilidad abierta.....	69

3.6.	Conclusiones	72
4.	<i>OPIO EN LAS NUBES: ¿FICCIÓN POSMODERNA DE LA FRAGMENTACIÓN? ..</i>	75
4.1.	¿Novela de la posmodernidad?	76
4.2.	¿Existe alguna propuesta alternativa?	80
4.2.1.	Un mundo fracturado	81
4.2.2.	Narración fracturada.....	84
4.3.	El relato de la <i>música dura</i> en <i>Opio en las nubes</i>	89
4.4.	Conclusión.....	92
5.	<i>CONCLUSIONES GENERALES</i>	94
5.1.	¿Una literatura de lo intrascendente o una literatura intrascendente?	98
6.	<i>BIBLIOGRAFÍA</i>	102

1. INTRODUCCION

1.1. Resumen

El trabajo realiza un ejercicio de interpretación de las novelas: *¡Qué viva la música!* (1977), *Conciertos del desconcierto* (1981) y *Opio en las nubes* (1992) bajo el enfoque sociocrítico en el que el problema de las axiologías sociales es determinante. Las tres obras tienen en común que aparecen a finales del siglo XX en Colombia y que se estructuran alrededor de la música, las drogas y la marginalidad. El trabajo propone la categoría de novelas de *música dura* como manera de aproximación crítica que permita la explicación, interpretación y valoración de esta novelística de una manera integral, tratando de mantener, ante todo, la especificidad estética del objeto literario.

1.2. Abstract

This dissertation tries to make an interpretation of the novels: *¡Qué viva la música!* (1977), *Conciertos del desconcierto* (1981) and *Opio en las nubes* (1992) under the sociocritic approach in which the concept of axiology is a foundation. These novels all have in common that they came up in the late XX century in Colombia and are structured by themes of drugs, marginality and decay. The category of *hard music* novels is introduced as a critical approach which allows explanation, interpretation and evaluation of this kind of literature in an integral way, trying to maintain the aesthetic specificity of the literary object.

1.3. Justificación

A finales del siglo XX, aparecen en Colombia una serie de novelas que tienen que ver con el tema de la *música dura* (*¡Qué viva la música!* de Andrés Caicedo, *Conciertos del desconcierto* de Manuel Giraldo Magil y *Opio en las nubes* de Rafael Chaparro Madiedo) en las que se aspira a trascender el carácter temático y alusivo de la misma para tratar de configurarla como un elemento fundamental de su *toma de posición*¹ dentro del campo literario colombiano.

La crítica existente sobre esta novelística se ha preocupado por analizar los imaginarios de ciudad que estas novelas desarrollan: ciudades de la crisis, apocalípticas, de la descomposición y la degradación, etc., en los que la música funciona como un elemento que actúa como refuerzo de estos imaginarios. Han surgido también polémicas acerca del valor literario y la perdurabilidad de esta literatura que ha sido llamada también como literatura de la juventud (contracultural, marginal), en la que son reiterativos tópicos como las drogas y el alcohol, además de una tendencia hacia la reproducción del habla de grupos pequeños y excluidos.

Pero es la música el elemento que nos parece más importante y el que articula a los demás y les permite dotarlos de *forma* mediante la *toma de posición* que es una apuesta axiológica dentro de un *campo* específico. Son entonces la salsa y el rock los tipos de música elegida por estas novelas como centro de la configuración de sentido. Sin embargo, la poca crítica existente no ha pasado del reconocimiento de la misma de forma temática y alusiva. Para Raymond Williams la música y la droga en la novela de Caicedo son sólo superficie de

¹ La *toma de posición* según Bourdieu representa la manera en que alguna producción cultural se inserta dentro del campo de fuerzas en tensión con una apuesta que es, ante todo, axiológica y que contiene la posición política y ética del autor. Ver nota 5 p. 11.

problemas más profundos (Williams, 1981) ya que la verdadera problemática se halla en el fracaso de la cultura; mientras que María Dolores Jaramillo opina que la música es un elemento, entre otros, que ayuda a configurar el “carácter fragmentario e inacabado tan característico de la novela del siglo XX”. Añade la autora que este carácter fragmentario es compartido por otros elementos como los pedazos de diarios, los monólogos y los avisos murales para configurar una novela tipo *collage*. (Jaramillo, 1986, p. 44)

Por lo tanto será objetivo de esta investigación demostrar que la música es más que un mero tema, refuerzo o decorado y se configura como el elemento que les otorga a las obras su especificidad dentro del *campo* literario colombiano. Mediante la música, las novelas reaccionan en contra de la literatura canónica y en contra los discursos del poder: ella es la que les permite elaborar su *forma arquitectónica* (según lo entiende Bajtin) y su *toma de posición* dentro del *campo* (definida por Pierre Bourdieu): evaluación del mundo que toma partido axiológicamente y que se expresa por medio de un material concreto.²

Luz Mary Giraldo es la primera en clasificar estas obras como novelas contemporáneas de “ciudades en la música y la noche” (Giraldo, 2000, p. 166) que se caracterizan por incluir la “música del ruido” como eje central (Ibíd., p. 167) y por representar un imaginario de “ciudad de la crisis” (169). Novelas que desarrollan una sensibilidad diferente en las que “(...) la música es una forma de viaje, de desplazamiento, de travesía generacional que dirige el rumbo de las novelas (...)” (Ibíd., p. 168). Para la autora lo que importa no es tanto esta discursividad musical, sino la constatación de un imaginario que ella define como decadente desde el que se aborda el estudio de las obras, ya que en su libro el eje

² Según lo entiende Bajtin en El problema del contenido el material y la forma en la creación literaria en *Problemas literarios y estéticos* (1986). Ver nota 4, p. 10.

estructurador es la ciudad. Sin embargo reconoce también la existencia de un nuevo canon y un nuevo corpus en la literatura colombiana reciente que merece ser revisado en el que “(...) la música es definitiva y determina su visión de mundo y su trama” (Ibíd., p. 170), como en el caso de la novela de Caicedo.

Sin embargo este concepto de *visión de mundo* es abordado por la autora de manera tangencial, sin profundizar demasiado. Los comentarios críticos sobre estas novelas son desarrollados apenas en unas pocas páginas (Ibíd., p. 167). Creemos que los conceptos de *visión de mundo* y de *forma* deben ser ampliados y definidos a través del discurso de la *música dura* (música opuesta al sistema, como el rock, salsa, y a la cultura) como eje estructurador de la *forma arquitectónica* de las novelas. Giraldo afirma, además, que el imaginario que desarrollan estas obras es el de la pérdida de los valores y la degradación. Así, para hablar de la novela de Caicedo, se puede constatar que en esta se evidencia esta crisis de valores y de degradación de las ciudades: “Primero, el rock es expresión aculturadora, de época y de determinadas élites; después la salsa, música en su momento más propia de las clases marginales que de la burguesía muestran el proceso de deterioro transmitido por el autor a través de su personaje central y corresponde a la vida asumida como una “rumba” hacia la muerte.” (Ibíd., p. 169)

Nos parece que las afirmaciones de Giraldo son importantes pero, deben ser ampliadas para poder captar el carácter fundamental de la obra de Caicedo y que no se reduce simplemente a proclamar un sinsentido axiológico y pesimista de degradación y marginalidad. La apuesta de la protagonista se da en favor de la vitalidad y de unos valores sensibles que buscan la plenitud de la existencia en lo transitorio y en lo concreto y en la tensión de esta axiología con la imposibilidad de su concreción en la realidad. María del Carmen está lejos

de ser una nihilista decadente y degradada y la música, más que un fondo, es la parte integral de la configuración de sentido de la novela, la forma de la axiología que nos propone Andrés Caicedo encarnada en María del Carmen Huerta.³

Habría que decir además que, al estar todas las novelas incluidas en el imaginario de ciudad de “ciudades en la música y la noche”, se hace un igualamiento de las obras, equiparándolas axiológica y estéticamente y eliminando las diferencias entre ellas. Diferencias que, nos parece, son fundamentales para captar y no mutilar el sentido general de esta novelística. Este trabajo se propondrá analizar los diferentes matices de las novelas y la forma en que actúan en la configuración de sentido general.

Para lo anterior quisiéramos, para esta investigación, intentar una definición basada en los conceptos propuestos por Giraldo de “ciudades en la música y en la noche” y “música del ruido”. Llamaremos a estas novelas como de *música dura* para expresar, por un lado, la importancia del discurso musical en la configuración de sentido y, por otro, la opción del uso de un tipo de música opuesta a aquella aceptada y difundida por el sistema, funcionando como reacción ante el establecimiento dominante y ante sus producciones culturales y estéticas.

³ Dice Giraldo en *Ciudades escritas* (2000) acerca de *¡Qué viva la música!* que: “(...) la música en la literatura logra dar una idea de mundo social, esfera cultural y generacional, vinculación con el presente y, como en el caso de la reconocida novela de Andrés Caicedo, son evidentes la transición a otras formas de vida de comportamiento y de pensamiento. En ella se realiza un desplazamiento vital y social, un vagabundeo y extrañamiento acorde con la música y los escenarios de la ciudad, cada uno de estos escenarios musicales da cuenta de la crisis de valores. En ella no solo se obliga a un recorrido por las calles de Cali, sino por la sociedad caleña y sus conflictos morales y culturales, estableciendo serias analogías con el mundo social y sus valores. Esto se explica en el paso del rock a la salsa (...)” (169). Es reiterativo en el estudio la idea de que la música muestra y ejemplifica la crisis de valores en la ciudad y la música la representa como un añadido a esa crisis. En este estudio se tratará de demostrar que la música no es un ejemplo de algo más, sino parte fundamental en la *toma de posición* de las novelas estudiadas. Algo que las diferencia de la novelística del *campo* con las que entran a dialogar. Por lo tanto la música *per se* no es crisis ni su manifestación: es interpretación de la realidad y valoración estética del mundo.

Se hace entonces necesario definir este concepto de *forma* a través de la música como relato que le da la especificidad a este tipo de novelística y analizarlo en detalle para cada una de las obras a través del enfoque teórico que se propone para este trabajo.

1.4. Hipótesis

La música en las novelas de *música dura* en Colombia de fin del siglo XX (*¡Qué viva la música!*, *Conciertos del desconcierto* y *Opio en las nubes*) es el eje fundamental mediante el cual se configura la *forma* y la *visión de mundo*⁴ de las obras estudiadas: una nueva sensibilidad del mundo captado a través de los sentidos y recuperada a través de la literatura como un tipo de novela inédita en el canon colombiano.

1.5. Objetivo general

Analizar las obras y describir su *visión de mundo* y su *forma* (*forma arquitectónica* o sistema ético de evaluación socio-histórica).

⁴ Entenderemos *forma* como la *forma arquitectónica* definida por Bajtín (1986) en El problema del contenido el material y la forma en la creación literaria en *Problemas literarios y estéticos*. Para el crítico la *forma arquitectónica* es la que le da coherencia al objeto estético y le permite diferenciarlo de los que no lo son. Ella pertenece al campo de la valoración cognitiva y ética que es puesta en funcionamiento por el creador al asumir una visión de mundo que le es particular. Es un juicio a la realidad que se realiza a través de su interpretación. Sin embargo la *forma arquitectónica* necesita ser materializada a través de la *forma compositiva* que incluye el *material* y el *contenido* a través del *acontecimiento*, *sistema de personajes*, *cronotopo*, etc.

1.5.1. Objetivos específicos

- 1) Hacer inteligible la *toma de posición* (Bourdieu) y la manera en que se plasma en las novelas dentro del *campo* literario colombiano y la nueva propuesta que establecen como “pretendientes” en el ámbito simbólico literario.⁵
- 2) Investigar el por qué la música se trata de constituir como forma de relato posible⁶ en estas novelas, si se puede concretar y definir las características del mismo.

1.6. Reflexión metodológica

Se seguirá para esta obra el enfoque sociocrítico que es el que parece como el más apropiado para explicar la ruptura con la tradición que proponen estas novelas estudiadas. Los conceptos de *toma de posición* (trabajado fundamentalmente por Pierre Bourdieu)⁷ y de *forma arquitectónica* propuesto por Mijail Bajtin⁸ permitirán

- a) Describir el campo de la novela en Colombia y el o los cánones de la novelística en ciernes y la manera en cómo las obras estudiadas dialogan con esa tradición. Asimismo el concepto de *toma de posición* permitirá reconocer la propuesta novedosa de esta literatura y en qué manera se produce o no la ruptura con la novelística central.

⁵ Según Bourdieu en *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (1997) la *toma de posición* representa la materialización estética de la posición política y ética del autor dentro de un determinado *campo* literario dentro del cual existen diferentes posiciones axiológicas sometidas a leyes dentro del mismo *campo* mediante ciertos procedimientos (refracción, homologación, reestructuración).

⁶ Entenderemos relato a la manera en que lo entiende Lyotard o sea la narración que las culturas utilizan para justificar el quehacer colectivo y darle sentido a la praxis. En este trabajo se habla de relato parcial y se diferencia de los grandes metarrelatos en su carácter individual y transitorio.

⁷ En *Las reglas del arte* (Bourdieu, 1997).

⁸ En el ensayo El problema del contenido, del material y de la forma en *Problemas literarios y estéticos* (Bajtin, 1986).

- b) La *forma arquitectónica* permitirá conectar la forma del *material* y del *contenido* de las novelas con la *visión de mundo* y con la evaluación que éstas hacen de las diversas axiologías en disputa, axiologías que se manifiestan de manera estética en las obras. En este punto es importante trascender los análisis contenidistas para conectar lo estético con la historia y con la sociedad, tratando de mantener la especificidad literaria del objeto.
- c) La anterior descripción metodológica tiene como fin poder elaborar parámetros valorativos con los cuales contrastar y juzgar las novelas. Por lo tanto el trabajo será de corte descriptivo pero orientado siempre hacia la valoración y la crítica.

También se tomarán en cuenta los trabajos del filósofo francés Michel Onfray y su obra acerca de la contrahistoria de la filosofía⁹ en los que se describe detalladamente el problema de las filosofías idealistas y la manera en cómo se han constituido históricamente como herramientas del poder, imponiéndose a otras filosofías y maneras de conocimiento. Sus reflexiones son importantes ya que permiten establecer las diferencias filosóficas entre la novelística hegemónica y la novelística emergente que se estudia y los fundamentos conceptuales de esta propuesta en favor de valores concretos y sensibles, y en contra de una manera abstracta e ideal de representación de la realidad.

⁹ Desarrolla el filósofo francés en su obra *Contrahistoria de la filosofía* en tres tomos, específicamente en el primero: *Las sabidurías de la antigüedad* (Onfray, 2006) la idea de que la historia de la filosofía es también la historia de los vencedores quienes han hecho suyas las voces del pensamiento que se han convertido en portadoras de la voz oficial. Por el contrario, las voces de la disidencia han sido condenadas al ostracismo y al escarnio. En la antigüedad estas voces fueron agrupadas bajo el nombre de “presocráticos” aunque algunas de ellas no vinieron necesariamente antes de Sócrates. La denominación tiene un objetivo claro y es el de quitarles cualquier validez ante el idealismo socrático. La principal diferencia entre estas voces del pensamiento y la idealista, portadora de la voz oficial, es que son ideologías promulgadas desde el interior de los sujetos y se configuran bajo éticas individualistas (los cirenaicos, los epicúreos, los cínicos) a diferencia de la oficial en la que la razón era considerada casi que una religión.

La anterior metodología permitirá, pues, realizar una descripción de las novelas de *música dura* con el fin de establecer en qué manera pudieron hacerse un campo dentro del canon y de qué forma, romper y establecer normas estéticas y desarrollar parámetros de calidad literaria.¹⁰

1.6.1. La *forma* en las novelas de *música dura* estudiadas

1.6.1.1. Toma de posición dentro del campo

El estudio de las tres novelas propuestas se hará fundamentalmente bajo los conceptos de *toma de posición* desarrollado por Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte* (1997) y de *forma* propuesto por Mijaíl Bajtin en un ensayo clave, El problema del contenido, del material y la forma en la creación artística verbal, aparecido en el libro *Problemas literarios y estéticos* (1986) ya que estos parecen ser los conceptos teóricos que mejor podrían servir a los fines de esta investigación porque son capaces dar cuenta de forma holística de las relaciones entre las obras y su contexto de producción, ya que la *forma* del *material* de las mismas responde a unas valoraciones estéticas que no se realizan gratuitamente, sino que se hallan insertas en un campo mayor al cual responden (la historia y las diversas axiologías sociales).

¹⁰ Según Mukarovsky (2000) las producciones artísticas lo son porque trascienden las normas estéticas, produciendo unas nuevas que generan nuevos valores. En la esfera extra artística el valor, en cambio, está supeditado a las normas que se vuelven rígidas e inmutables. Según el autor entre mejor un producto artístico es, más cantidad de normas infringirá y creará. Otra característica importante de las obras artísticas de calidad es que movilizan la mayor cantidad de relaciones semánticas entre sus partes constituyentes generando la mayor cantidad posible de contradicciones. Contradicciones que siempre son resueltas mediante la unidad artística de la obra.

El concepto de *toma de posición* es una actualización del concepto de *visión de mundo* trabajado por la sociocrítica (Lukács, Goldman) que fundamenta la interpretación del texto en sus relaciones con la sociedad y la cultura, antes que en alguna poética de tipo esencialista. Bourdieu amplía esta concepción introduciendo los conceptos de *campo literario* y de *hábitus*. El escritor novel que pretende entrar al campo debe tener un conocimiento previo de las reglas que lo rigen, que es como una aceptación de los elementos que, como un capital, poseen las obras que dominan el *campo* y con las que los pretendientes tienen que entrar en diálogo para generar una nueva *toma de posición*. Por tanto estas reglas aceptadas y este capital simbólico, el *hábitus*, deben ser tenidos en cuenta como constituyentes del juego y de su importancia (*la illusio*). (Bourdieu, 1997)

Las novelas de *música dura* entran como pretendientes a disputar la supremacía simbólica que poseen dos tipos de novelísticas: la representada por García Márquez y la del “realismo tradicional, continuadora de la novela regionalista presente todavía en el campo en la forma de lo que a menudo se amontona, en las historia de la literatura colombiana bajo la etiqueta de “novela de la violencia”. (Diaconu, 2013) Por tanto estas nuevas novelas entran, oponiéndose a la literatura del realismo, clásico o mágico, mediante el relato musical que es una apuesta contraria a la pretensión de las novelas que dominan el campo de abarcar la realidad por medio del lenguaje y las ideas; mientras que este relato es todo lo opuesto al racional-idealista: es contingente, subjetivo y no tiene pretensiones de universalidad.¹¹

¹¹ Hay que anotar que este tipo de novelas también recurren a una estrategia característica de la posmodernidad y es la de incorporar productivamente elementos de la cultura de masas, al código masivo como lo llama Amar Sánchez en una estrategia de seducción y traición (2000). En este caso el rock y la salsa serían los elementos sobre los que las obras fundamentarían su construcción de sentido. Sin embargo diferimos de la opinión de la crítica ya que esta considera que las obras posmodernas jamás se llegan a fusionar con los elementos de la cultura popular, que son utilizados más como una estrategia de seducción para, por último y después de haberlos utilizado con fines

¡Qué viva la música! (1977) registra el proceso de *desclasamiento* (en los mismos términos de la novela) de María del Carmen Huerta, una adolescente quien abandona su acomodada posición burguesa para entregarse a la experiencia de la noche, la salsa, el rock y las drogas, en un viaje que le permitirá buscar su plenitud en el mundo de las sensaciones que los anteriores le ayudan a producir. Plenitud que sabe jamás podrá encontrar en la realidad burguesa y en una vida, que de antemano, rechaza. *Conciertos del desconcierto* (1981) muestra los orígenes del rock naciente en Colombia y el testimonio de su protagonista, un nuevo músico de una banda, quien se entrega al mundo de las drogas y la música tras abandonar a su familia, el colegio y a su posición como burgués. La novela registra el choque con los valores tradicionales de la sociedad. Por último *Opio en las nubes* (1992) cuenta la historia de varios protagonistas cuyas vidas se cruzan en una ciudad irreal, sin nombre, con algunos guiños a una Bogotá de los años 90, pero con elementos y nombres de otras ciudades, en donde la música y el alcohol reaparecen como tópicos reiterativos en los que estos personajes se refugian ante una vida insostenible, con la que no se establece ninguna lucha ni negociación, en una serie de escenarios urbanos inconexos en los que se superponen los vacíos de los protagonistas, sin producirse ninguna síntesis ni comunidad.

Estas novelas son firmadas por pretendientes que quisieran entrar al *campo* literario colombiano, tratando de establecer una *toma de posición* propia, esto es, expresando una nueva posición axiológica (ética y política) manifestada de manera estética (Bourdieu,

artísticos, marcar claramente las fronteras entre el arte de vanguardia y el arte popular. En este caso, nos parece más importante la característica de marginalidad de las músicas elegidas por encima de su filiación al arte de masas. El hecho de bombardear la gran cultura es lo importante de estas manifestaciones más y mejor de lo que cualquier forma popular podría hacer, más teniendo en cuenta que lo artístico popular se caracteriza por desarrollar estéticas poco críticas y que tienden al estatismo y a la repetición de las fórmulas.

2011).¹² Es objetivo de esta investigación describir el *campo* de fuerzas en tensión en Colombia en el momento de aparición de estas novelas y en qué manera las mismas pueden afirmarse con suficiencia. Pero, *grosso modo*, podríamos decir que este *campo* está dominado por la novelística de los años 60 representada por la posición central de Gabriel García Márquez. Existen otros pretendientes y otras formas de novela análogas a las estudiadas que tratan de arrebatar la supremacía simbólica a la novela que domina el *campo*, relacionada con el realismo costumbrista o mágico. Este tipo de novelas representan la posición central ante la cual los autores pretendientes entran en diálogo. Diana Diaconu reconoce, a la sazón, novelísticas como las de Fernando Vallejo y Antonio Caballero Calderón quienes tratan “(...) de desprenderse del discurso americanista visto como discurso hegemónico.” (Diaconu, 2013, p. 120) Si bien el realismo mágico llegó a unas altas cotas estéticas, vigorizando la novela del continente y convirtiéndose durante mucho tiempo en la posición central en el *campo* literario colombiano, también hay que decir que fue una forma que se desgastó ante la cantidad de “(...) imitaciones de numerosos epígonos de la literatura del *Boom*, que prolongaban una inaceptable imagen oficial, comercial, turística de la realidad latinoamericana y, en especial de la colombiana.” (Ibíd., p. 119)

La novelística central o hegemónica continúa desarrollando lo que Roberto González Echeverría llama *ficciones del archivo* que son los discursos en que se ha apoyado la novelística desde los tiempos de la colonia hasta el *Boom* latinoamericano. (González, 2000) La literatura del *Boom* trató, fundamentalmente, de plantear un discurso

¹² Al estar vinculadas estas novelas con el código masivo, según Amar Sánchez (2000), la manera en cómo pretenden entrar en el canon destruiría el modo tradicional lo que generaría unas nuevas dialécticas en el *hábitus* o las reglas de juego que regulan el campo.

antropológico en el que la novela se justificaba y validaba como una exploración acerca de los orígenes. Fue así que surgieron novelas que buscaron ansiosamente las claves acerca del fundamento de la identidad de los habitantes del continente. Identidad que se basaba en los mitos y en una especie de esencialidad uniformadora. Después de la fundación de Macondo nuestros comienzos ya no eran confusos e indefinibles. Después de *Cien años de Soledad* ya nadie dudaría de que tuviéramos un origen: por fin el hombre de estas tierras tenía principio y definición. Este tipo de novelas son definidas por Vargas Llosa como *novelas totales*: “Cien años de soledad es una novela total, en la línea de esas creaciones demencialmente ambiciosas que compiten con la realidad real de igual a igual, enfrentándole una imagen de una vitalidad, vastedad y complejidad cualitativamente equivalentes.” (Vargas Llosa en García Márquez, 1997, XXV)

Lamentablemente esta novelística, con todo lo que significó para las letras americanas, termina siendo acogida, asimilada y difundida por el sistema de poder, ya que la formulación de su discurso antropológico e identitario, de alguna manera, acaba uniformizando una realidad que es compleja, múltiple y cambiante. Esta novelística al formular esos edificios conceptuales cayó en la trampa de las filosofías idealistas que han pretendido, durante toda la historia de la humanidad, formular las esencias de las cosas mediante la abstracción y las ideas (el universo platónico), pero aplastando a otras filosofías consideradas como menores (Escepticismo, Cinismo, etc.).¹³ Se produjo entonces un discurso de tipo hegemónico esencialista que pretendía explicar la realidad, pero que se terminó apartando de la misma, constituyéndose ambos como dos mundos paralelos, autónomos y a menudo incommunicados. (Diaconu, Óp. Cit., p. 93)

¹³ Los trabajos de Michel Onfray acerca de la contra historia de la filosofía desarrollan ampliamente esta problemática. Ver nota 9, p. 12.

En este orden de ideas, aparecen varios escritores representantes de la disidencia que se oponen a la novelística de posición central y que tratan de recuperar la unión perdida entre la realidad y la ficción. Así como los escritores del *Boom* latinoamericano en la década de los sesenta lucharon por separarse de la novela de la tierra y del realismo y se decidieron por explorar campos alternos de realidad, los escritores de mediados de los ochentas trataron con mucha dificultad de zafarse de los lastres del realismo mágico y de la literatura idealista de esta época. Aparecen, por ejemplo, a mediados de los noventa unos nuevos tipos de escritores en Latinoamérica que serían denominados por algunos sectores de la crítica como los Noventunos. Acerca de esto nos dice Alejandra Jaramillo

Es el año 1989 –considerado para algunos como el cierre del siglo XX- cuando surge el desencanto abrumador de las posibles emancipaciones sociales con la caída del muro de Berlín y, posteriormente, con los procesos políticos de transformación de los países de la cortina de hierro, sumados al crecimiento brutal del neoliberalismo en las políticas económicas globales que impactaron fuertemente a los países latinoamericanos. De ahí en adelante los autores de fin de siglo ven aparecer una irremediable ruptura con la obra literaria de sus antecesores. Si los autores de la década de 1960 pensaban que la novela del realismo social promovía una idea de nación reevaluable, los escritores y escritoras de la década de 1990 entran en un choque similar con nuevos matices: la literatura de las décadas anteriores, desde lo que se ha llamado nueva novela, gravitaba en un aire de esperanza revolucionaria y una búsqueda de identidad que se hacía realmente inasible para quienes escribían en la década de 1990. La decadencia y el desencanto, que habían estado revoloteando a lo largo del siglo XX, se apoderaron definitivamente del universo simbólico de la obra. (Jaramillo, 2013, pp. 239-245)

1.6.1.2. La forma arquitectónica

Dentro de estas nuevas novelísticas de carácter anti idealista, esto es, que no proponen sistemas ideales a priori para la representación de la realidad, aparecen las novelas de *música dura*.

La *forma*, en términos bajtinianos, entendida como la evaluación de mundo y la *toma de posición* axiológica (*forma arquitectónica*) que se manifiesta a través de la *forma composicional* (la forma del *material* y el *contenido*) y que tiene que ver con las valoraciones éticas dentro de unas condiciones histórico-sociales determinadas se halla representada en estas novelas, fundamentalmente, mediante el discurso musical. Esto es lo que les da su especificidad dentro del *campo*.

Si la novelística anterior que ostentaba la posición central estructuraba edificios ideales fundamentados por nociones de verdad trascendentes, esto es basado en verdades esenciales, esta nueva novela se erige en contra de la literatura que pretendía abarcar la totalidad por medio de construcciones ambiciosas.

La música representa la reacción en contra de estos discursos racionales de orden moderno: una posibilidad de relato que surge en medio de la capitulación ante la imposibilidad de la construcción de discursos generadores de algún sentido posible. Aquí se halla la *forma* de estas novelas: un discurso musical que propende por una lectura contingente y sensorial del mundo, no a través de la razón y el intelecto, sino por medio, también, de otras instancias humanas posibles de conocimiento: el inconsciente, los sentidos y, por supuesto de la razón, que no se excluye. Tan es así que la escritura, elemento racional del pensamiento, es utilizada como forma de rescatar las sensaciones de la música: estadios de conocimiento y experiencia que se perderían si no fueran reelaborados y mostrados por el lenguaje.¹⁴

¹⁴ Lo que demuestra una cierta confianza aún en la literatura, aunque el mismo Andrés Caicedo la consideraba un discurso menos eficaz que la música para crear vínculos sociales.

De esta manera, la *forma* de las novelas establece sus propios parámetros axiológicos por medio de la renuncia a la posibilidad del lenguaje de contener lo real,¹⁵ que es, precisamente la *forma* de la novela que, tras de la innegable importancia que tuvo para las letras americanas, termina siendo utilizada por el poder, convirtiéndose, aún a su pesar, en la novela detentora del discurso ideológico. Los personajes de las nóveles obras, en cambio, renuncian a la totalidad, a la posibilidad de establecer vínculos con los otros basados en teorías, en partidos o en grupos: son novelas de la individualidad y del solipsismo. Esta renuncia, a pesar del sentimiento de orfandad que genera, produce un enriquecimiento de la realidad al apartarla de todas estas teorías idealistas abstractas que separaron la ficción, el lenguaje, de la vida. Al tratar de organizar los elementos de la experiencia con arreglo a fines y a sistemas externos a ellos, los sucesores de la novela dominante del campo literario comenzaron a empobrecerla y simplificarla. Las novelas de *música dura* tratan de recuperar esos campos de vivencia y experiencia que fueron negados por la literatura idealista y, si bien, podemos calificarla como literatura de lo intrascendente y transitorio, podemos, por otro lado, reconocer su dimensión crítica y el posicionamiento axiológico que desarrollan mediante la forma descrita anteriormente.

1.7. Estado del arte y bibliografía comentada

Como primer antecedente se encuentra el libro de Luz Mery Giraldo *Las ciudades escritas* (2000) del que surgió la idea de esta investigación, ya que la autora menciona las tres novelas citadas en este trabajo más una: *Nada importa* de Álvaro Robledo como parte de un tipo de ciudad contemporánea específica y determinada: “Las ciudades en la música y la

¹⁵ Aunque, por otro lado según Ryan, sería otra forma de realismo.

noche”, capítulo en el que afirma que estas novelas desarrollan un tipo de ciudad de la crisis, de marginalidad, en el que lo que impera es la tristeza y el deterioro. Se dice que en estas novelas es central el tema de la música dura, de las drogas, la noche y el alcohol, pero no se hace un análisis exhaustivo. (Giraldo, pp. 166-177)

La bibliografía más extensa se encuentra acerca de la novela de Andrés Caicedo que ha sido objeto de varias reseñas en periódicos y revistas y también de investigaciones por parte de estudiantes de literatura y de académicos renombrados. Los trabajos más importantes se añaden en la bibliografía final, pero podemos decir que la mayor parte de los mismos tienen que ver con el problema de las identidades y con el tema de los imaginarios de ciudad que son desarrollados en la novela. Ejemplos de estos tenemos los trabajos de Raymond Williams para quien la obra de Caicedo se configura como una búsqueda de la identidad en medio de la aceptación del fracaso total de la cultura manifestada mediante el auto desprecio identitario. (Williams, 1981, p. 152) Tal vez el estudio recopilatorio más extenso acerca de la obra de Caicedo es la tesis doctoral llamada *Estudio previo y edición crítica de la obra narrativa y dramática del escritor colombiano Andrés Caicedo* (1997) por Edwin Alberto Carvajal Córdoba de la Universidad de Granada en la que se lista la bibliografía más completa existente acerca de la obra del escritor caleño, incluyendo todos los artículos, estudios y material visual disponible. Es importante el paneo acerca de los estudios críticos expuestos en el libro de Camilo Enrique Jiménez acerca de la obra de Caicedo llamado *Literatura, juventud y cultura posmoderna: la narrativa antiadulta de Andrés Caicedo* (2006) de La Universidad Pedagógica Nacional. Hay que mencionar también las tesis de Jorge Ochoa (1993) y de Hernando Mottato (1994) en las que se encuentran interesantes análisis acerca del contenido de la obra. De la inmensa

recopilación de ensayos nos parece como el más útil a los propósitos de esta investigación el llamado *!Qué viva la música!": An implicit Dialogue with the Modern and Postmodern* (1995) en el que se relaciona la supuesta condición posmoderna de la novela y su carácter híbrido, además de un concepto que nos parece muy interesante que es el de *double coding* o *codificación doble* que se desarrollará más adelante; sin olvidar el ensayo de María Dolores Jaramillo: Andrés Caicedo: notas para una lectura (1986).

Acercas de *Opio en las nubes*, se hallan gran cantidad de artículos y reseñas de periódicos y blogs digitales. Lamentablemente, la mayor parte de la crítica existente es realizada por personas no especializadas, abundando opiniones acerca de las lecturas que se han hecho de la obra lo que redundas en una crítica mayoritariamente impresionista, sin fundamentos conceptuales y basada en gustos personales, sin lecturas intertextuales que conecten la novela con otros textos críticos y estéticos.

De la crítica seria existen pocos estudios, la mayoría de los cuales se mueven en el campo de los estudios culturales: El texto es interpretado a la luz de conceptos tocantes con la sociología y la cultura: imaginarios de ciudad, identidades en la posmodernidad, marginalidad, etc. Se encuentran dos ensayos de la profesora Alejandra Jaramillo, el primero llamado *La simbolización de la ciudad en Opio en las nubes* y Ese último paseo publicado en *Literatura y cultura - Narrativa colombiana del siglo XX* en el que se nos explicita el concepto de heteropía (trabajado por Michel Foucault) en *Opio en las nubes* acerca de cómo la ciudad de esta novela plantea o un no lugar o la superposición de varios lugares que jamás se cruzan, en los que los protagonistas no establecen siquiera un intento de comunidad, de colectivización de la praxis o de simbolización colectiva: una suma de soledades e individualidades en las que todos están irremediabilmente perdidos en el vacío

y el sinsentido de sus propias existencias, un espacio de inconexión total, una ciudad cuyas calles no conducen hacia ningún lado. Nos explica la autora que esta novela se construye sobre la base de la ilogicidad y el absurdo para mostrar el sinsentido que configura. Una ciudad apocalíptica que está siempre al borde de la destrucción, una destrucción que nunca llega, prolongando el horror y la angustia de sus protagonistas. (Jaramillo, pp. 301-310)

El segundo ensayo se halla en el capítulo llamado *Opio en las nubes* o el espacio apocalíptico del libro *Ciudades imaginadas* en el que se describe ese tipo de “ciudad ruina” que refleja la obra de Chaparro, ese espacio que se resignifica con unas nuevas herramientas simbólicas que puedan dar cuenta de toda la ruptura y la fragmentación de seres que se mueven en un espacio conflictivo y deteriorado. Se explicita el concepto de *desterritorialización* que se realiza en la novela como manera de *territorializar* (simbólicamente) esta ciudad-novela que no es una ciudad específica, sino que pudiera ser cualquiera en Latinoamérica. (Jaramillo, 2003, pp. 42-52)

Acerca de la misma novela también está el artículo aparecido en la *Gaceta de Colcultura* titulado *Opio en las nubes* y otras novelas ácidas en el que se rescatan los valores de la obra, afirmando su estética musical que se concreta en la forma literaria en una simbiosis transtextual que sería interesante continuar desarrollando. El artículo es dual con respecto a la novela, ya que afirma que posee elementos rescatables como el ritmo que logra conferirle a la lectura, pero, al tiempo, afirma que es una obra con fallas en su construcción.

Álvaro Pineda Botero presenta también un análisis de la obra en *Estudios críticos sobre la novela colombiana* (2005) en el que se explica el por qué él considera que la novela es la apuesta por la entrada en la posmodernidad plena, al abandonar los personajes por completo

la posibilidad del sentido mediante una narración fracturada e ilógica. Sin embargo, en un ensayo disponible en internet llamado *Aventura literaria en tres actos* (2013), Jaime Alejandro Rodríguez cita al mismo Pineda, contrastando su opinión con la de Silva, afirmando el carácter monológico de *Opio en las nubes*, pero mostrando también sus virtudes.¹⁶

Sobre *Conciertos del desconcierto* es realmente casi inexistente la crítica. Sin embargo existe un juicioso ensayo por Teresa Cabañas llamado *Caótica armonía de un relato* en el que se afirma que existe una novelística de sensibilidad rock en Latinoamérica y se hace una interpretación de la novela de Magil en la que se descubre una real complejidad para una novela que parecería ser para la crítica como el prototipo de esa nueva novelística que “(...) reiteradamente desde la década pasada viene incorporando a través de diferentes perspectivas y grados de evidencia elementos pertenecientes a la historia y tradición musical del continente.” (Cabañas, 1982, p. 135)

Nos parece igualmente importante el prólogo al libro *Mcondo*, compilación de cuentos, realizada por el escritor chileno Alberto Fuguet, que trata de ser como un manifiesto de escritores latinoamericanos que se quieren librar del estigma del realismo mágico al que, hasta la década del 90, se encasilló la recepción de la literatura latinoamericana: ser latinoamericano estaba asociado a la idea del trópico y de lo mágico por esencia, desconociéndose la complejidad y la innegable entrada al mundo globalizado en el que se pueden tener identificaciones, muchas veces, más con habitantes del primer mundo que con los de nuestro mismo continente. En este prólogo se nos explicita que

¹⁶ También hay un ensayo publicado en el libro *Hallazgos en la literatura colombiana* (2011).

El gran tema de la identidad latinoamericana (¿quiénes somos?) pareció dejar paso al tema de la identidad personal (¿quién soy?). Los cuentos de *McOndo* se centran en realidades individuales y privadas. Suponemos que ésta es una de las herencias de la fiebre privatizadora mundial. Nos arriesgamos a señalar esto último como un signo de la literatura joven hispanoamericana, y una entrada para la lectura de este libro. Pareciera, al releer estos cuentos, que estos escritores se preocuparan menos de su contingencia pública y estuvieran retirados desde hace tiempo a sus cuarteles personales. No son frescos sociales ni sagas colectivas. Si hace unos años la disyuntiva del escritor joven estaba entre tomar el lápiz o la carabina, ahora parece que lo más angustiante para escribir es elegir entre Windows 95 o Macintosh. (Fuguet, 1996, prólogo)

Es entonces importante el nuevo cosmopolitismo que se menciona en este prologo-manifiesto. Los escritores que adhieren opinan que la identidad latinoamericana es más compleja que aquel esencialismo uniformizante y se configura a partir de lo bastardo y lo impuro. Estos escritores reconocen no sentirse respaldados por ninguna ideología. Se consideran apolíticos. Sienten más identificación en quienes comparten sus ideas en otras partes del globo que en los habitantes de su misma nación.

Se han referenciado otros dos textos importantes concernientes a manifestaciones literarias análogas a la estudiada en este trabajo: La Ola y el grupo *Crack*, ambos mexicanos. El primer texto se llama La Onda que nunca existió y en este, José Agustín, escritor mexicano, responde ante un ataque de la crítica Margo Glantz quien afirma que este movimiento no trascendería dado su carácter superficial y popular: literatura de la juventud sin profundidad.¹⁷

Por otro lado tenemos el manifiesto del grupo *Crack* que propende por recuperar una literatura de calidad en oposición a la “mala literatura” disponible en la actualidad. Este grupo, aunque un poco heterogéneo en sus propuestas, comparte la característica con las

¹⁷ Discusión desarrollada en p. 98. Ver también nota 30, p. 55.

novelas de este trabajo de que trata de configurar una literatura de ruptura y de choque (Manifiesto, 1996). Los novelistas que afiliaron a él procuraron rescatar el carácter polifónico de sus novelas prescindiendo del carácter ligero y monofónico de la novelística contemporánea que presupone lectores fáciles, buscadores de respuestas morales simples y de una anécdota identificable y rastreable. Se desarrolla en uno de los ensayos de este manifiesto un concepto que nos parece muy interesante y es el del *cronotopo cero* que se trabajará más adelante en esta investigación.

Por último, fueron muy útiles también los trabajos del sociólogo español Cristian Martín Pérez colman, especialmente su tesis doctoral de la Universidad complutense de Madrid llamada *Una sociología del cuerpo del rock* (2015) y los dos ensayos reseñados en la bibliografía (2009) en los que se desarrollan importantes elementos acerca de la constitución del rock como una forma de arte y la manera en que llegó a diferenciarse del *folk*, genero *hippie* por excelencia, ya que son dos fenómenos culturales completamente opuestos y que se han confundido con mucha frecuencia generando confusiones. Esta diferenciación nos parece definitiva y muy útil con el objetivo de tratar de comprender e interpretar estas novelas de *música dura* que aparecieron con asiduidad en la época de los setentas y ochentas en Latinoamérica. Hacer esta diferencia fue especialmente importante en la interpretación de *Conciertos del desconcierto* para entender de que no se trata de una obra de características rock sino *folk* o *hippie*, que buscó sus posibilidades en formas nuevas y renovadas de una modernidad desgastada que necesitaba encontrar salidas alternativas. La manera en cómo no es una novela de características posmodernas se desarrolla en el capítulo tocante a la novela en particular.

2. LA RUPTURA CON EL DISCURSO IDEOLÓGICO EN *¡QUÉ VIVA LA MÚSICA!*

Nos permitimos utilizar este título ya que, cómo se ha esbozado, estas novelas pretenden generar una ruptura con la novelística precedente y con su manera de representar y entender el mundo. Esta ruptura no puede simplemente ser expresada por tal o cual personaje o narrador, sino que debe volverse fenómeno literario: debe alcanzar la *forma composicional* de la novela para poder redondear su forma *arquitectónica* o de *visión* y juicio del mundo. Lo anterior debe ser materializado en el lenguaje: si no se genera uno nuevo, no hay visión ni evaluación de mundo y, por tanto, no hay ruptura y esta no puede ser simplemente enunciada, sino que se expresa de manera matizada y ambivalente a través de la *forma*.

Tal vez la mejor lograda de todas las tres novelas estudiadas es la de Andrés Caicedo, al menos la mejor recibida por la crítica, la que ha tenido más difusión a nivel internacional y que ha contado con un mayor número de estudios.

Como se había mencionado con anterioridad, estas novelas de *música dura* se caracterizan por: i) Utilizar el tópico del discurso de la música con reiteración. ii) Ubicarse dentro del *campo* como una propuesta alternativa que dialoga en tensión con la novela que lo domina.

Podemos afirmar, pues, que esta novelística intenta utilizar el relato de la música como manera de recuperar el vínculo roto entre la escritura y la vida, oponiéndose al discurso dominante asumido por la novelística que ostenta la supremacía simbólica. Este discurso musical, de los sentidos, de lo intrascendente y transitorio, es el que pretende romper con el tradicional de la novela que trata de representar la realidad mediante la ficción y de dar pretensiones de universalidad a sus postulados (novela idealista). El musical es un

discurso opuesto al moderno, uno que pretende dar cuenta de una nueva sensibilidad posmoderna.¹⁸ Esta característica de ruptura mediante el discurso de la música, que es la hipótesis a demostrar en esta investigación, es la que le otorga la especificidad dentro del *campo* a las obras analizadas.

2.1. *¡Qué viva la música!* como novela de ruptura

La ruptura del discurso ideológico se da en la novela de Caicedo de dos maneras: mediante el lenguaje de la música y mediante el lenguaje de la jerga de los adolescentes. Ambos tienen en común que no pretenden hablar al intelecto ni poseer pretensiones de duración ni universalidad. María del Carmen Huerta, la protagonista, logra como narradora a través de la novela, imponer su idiolecto: la forma del habla de los adolescentes caleños de la década del setenta. Este idiolecto es efímero y de corto alcance al ser hablado por un grupo reducido, mientras que la música se configura como eje fundamental en esta nueva manera de entender el mundo y de expresarlo no a través de las palabras, sino de los sentidos (una experiencia de la realidad mucho más directa y vívida y menos mediada por cualquier otra instancia). Ambos lenguajes son de carácter efímero, transitorio y subjetivo, lo que se correspondería con algún tipo de sensibilidad posmoderna, aunque, como veremos más adelante, la novela no es de características completamente posmodernas.

Estos lenguajes le permiten a María del Carmen desarrollar una axiología que reacciona en contra de los valores burgueses que fundamentan la sociedad: aquellos cimentados sobre los imperativos categóricos modernos basados en la razón y la autonomía de los sujetos

¹⁸ No nos estamos refiriendo, por supuesto, a la música en general, sino al relato musical que trata de ser recuperado a través de la literatura en estas obras.

para establecer su norte moral. Para la protagonista estos valores están ya vacíos de contenido, son caducos. Mientras que ella descubre unos nuevos que son expresados únicamente por el discurso que crea mediante su lenguaje.

Lo anterior es ejemplificado claramente con la renuncia de la protagonista a seguir las reuniones en las que leía a Marx junto a sus amigos Armando Grillo y Antonio Manrique (Caicedo, Óp. Cit., p. 3). A ella ya no le interesan los discursos racionales-positivistas de la burguesía. Como dijimos, sus valores son otros: la vitalidad, la rapidez expresada en la energía, las emociones transitorias e intrascendentes que son producidas por la música y el lenguaje del habla igualmente efímero y transitorio.¹⁹

2.1.1. El relato sensorial y de la energía vital

Soy rubia. Rubísima. Soy tan rubia que me dicen: "Mona, no es sino que aletee ese pelo sobre mi cara y verá que me libra de esta sombra que me acosa." No era sombra sino muerte lo que le cruzaba la cara y me dio miedo perder mi brillo. (Ibíd., p. 3)

María del Carmen se sabe poseedora, desde el principio, de una vitalidad que los demás no tienen. En este fragmento reconoce que los otros son los que están recubiertos por una sombra que ella distingue como la muerte. Mientras que su brillo representa esa serie de

¹⁹ Laplantine propone en su libro *Las voces de la imaginación colectiva* tres maneras del imaginario colectivo que se desarrollan en todas las culturas y grupos sociales como forma de organización de los significados simbólicos: mesianismo, posesión y utopía. "El mesianismo mantiene y fomenta el deseo mediante la espera, inminente o lejana, de una sociedad alternativa, radicalmente distinta. Mientras que "la posesión, cansada de esperar, realiza de manera instantánea el deseo, en la obtención efímera, pero real, de unos cuantos instantes de goce profundo, que se sitúan, antes que con relación a la sociedad dominante, en un proyecto de alternativa, en un estado de alternancia." Esta sería la manera asumida por las novelas de música dura. Laplantine afirma que esta forma se presenta en sociedades en las que las promesas mesiánicas se han corrompido o degradado como una manera de crítica y no son simples evasiones, sino que poseen fundamento y razones de peso detrás de su constitución. (1977, pp. 43 y 92)

valores vitales por los cuales se decide desde el principio y que la llevarán, durante toda la novela, por un viaje de autodescubrimiento y de reafirmación del discurso de la energía y la vitalidad, cómo ella misma afirma al comienzo del libro, como una invitación al lector: “Desearía que el estimado lector se pusiera a mi velocidad, que es energética.” (Ibíd., p. 7)

Son entonces los valores modernos, los de la burguesía, los portadores de la muerte que son lo contrario de la vida que ella busca y quiere. Pero esta vida no es susceptible de ser expresada en libros ni de ser encasillada en teorías y abstracciones que hacen parte fundamental del discurso moderno que pretende iluminar con la razón todos los campos del ámbito humano.

En la novela, María del Carmen va imponiendo su ritmo de vida y el que no le sigue simplemente es abandonado o dejado de lado. Esta actitud vital se concreta a través del lenguaje de la música y el lenguaje del habla, que son los dos polos fundamentales de esta nueva manera de expresión y que son la parte visible de la axiología de la protagonista:

Algunos, los más inquietos, les reprochaban su falta de talento para apreciar la noche, para tomársela, como decíamos, lo que significaba entonces que eran viejos, y otros, aún inteligentes, no salían de la certeza de que cuando se llegara la hora de evaluar esa época, ellos, los drogos, iban a ser los testigos, los con derecho al habla, no los otros, los que pensaban parejo y de la vida no sabían nada, para no hablar del intelectual que se permitía noches de alcohol y cocaína hasta la papa en la boca, el vómito y el color verde, como si se tratara de una licencia poética, la sílaba no gramatical, necesaria para pulir un verso. No, nosotros éramos imposibles de ignorar, la ola última, la más intensa, la que lleva del bulto bordeando la noche. (Ibíd., p. 27)

En medio de este deseo de vivir la vida y de extraer de ella sus máximas potencialidades, la protagonista busca a los demás no porque pretenda establecer alguna clase de vínculo, sino porque, mediante los otros, en la rumba o bajo los efectos de las drogas puede experimentar

ese sentimiento de totalidad que es el único mediante el cual se podría lograr una vida con alguna clase de plenitud, una manera de anulación del yo en la cual la subjetividad se fusiona y diluye en el espíritu colectivo a la manera del dionisismo nietzscheano. Al final del libro nos dice la narradora acerca de las relaciones

Olvídate de que podrás alcanzar alguna vez lo que llaman “normalidad sexual”, ni esperes que el amor te traiga paz. El sexo es el acto de las tinieblas y el enamoramiento la reunión de los tormentos. Nunca esperes que lograrás la comprensión en el sexo opuesto. No hay nada más disímil ni menos dado a la reconciliación. Tú practica el miedo, el rapto, la pugna, la violencia, la perversión y la vía anal, si crees que la satisfacción depende de la estrechez y la posición predominante. Si deseas sustraerte a todo comercio sexual, aún mejor. (Ibíd., 1977, p. 154)

Los otros son una manera para llegar a ella misma y la rumba, las drogas y la música una iniciación orgiástica. Es imposible la comunicación racional y consciente con los demás; el amor, un imposible. Pero existe una posibilidad de comunión, una tregua en la que los desencuentros quedan eliminados, y todos se pueden hacer y sentir como uno, en medio de su incomunicación, o tal vez por ello mismo: solos pero acompañados, dionisismo puro

Lo que uno siente de primero es que no se queda afuera, que al tratar de comunicarlo el júbilo llega entero, oh, que el júbilo no se tuviera que comunicar nunca, nunca con palabras, que fuera con abrazos, porque con el alcohol viene la trabazón de lengua, entonces uno dice: es falta de concentración, y para concentrarse cierra los ojos, y si cierra los ojos se va el alma. Allí, ¿qué hacer? Seguir, seguir bebiendo, y que se nos unan todos, hasta que todos seamos un desastre, esa pérdida de dirección en la mirada, como si estuviéramos bajo el mar con los ojos abiertos (Ibíd., p. 79)

Esta plenitud dionisiaca representa el sentido de la existencia para María del Carmen, ella se configura como la manera más integral de vida posible. La novela entera es el intento de la protagonista por llevar a cabo todos sus valores vitales. Su energía descomunal es

representada por el rubio de su pelo, que nada ni nadie pueden apagar. Quien no vive la rumba a su ritmo, pierde las energías o pretenda bajarle el sonido a la música es dejado de lado. Esa persona ya no posee ningún valor para ella, ya que la experiencia sensorial colectiva que permite la música es lo único por el que los demás tienen sentido; y los que se alejan de ella o pierden los impulsos vitales pierden igualmente su interés inmediatamente.

Lo anterior se puede verificar en las razones por las que María del Carmen abandona a sus amantes: agotan su energía vital, desinteresándose por la música y derrotados por el cansancio del abuso de los excesos. Por ello jamás accedió a tener nada con Ricardito el miserable, su primer pretendiente, ya que éste no tenía la vitalidad que ella buscaba: era melancólico y tímido además de que no le gustaban los grupos. María del Carmen lo trata por que le suministra cocaína y es un medio para acceder a la demás gente. Más adelante aparece Leopoldo Brook, El Gringo, a quien conoce en la fiesta del flaco Flores, la que marca el inicio de su nueva vida. Él es quien le da música y le muestra el rock, por eso ella lo busca (Ibíd., p. 45). Él poseía el mismo impulso que ella por ello la escena en que sus pelos se enredan debido a la sobrecarga de energía (Ibíd., p. 50). Pero Leopoldo va perdiendo esta vitalidad y se va volviendo un ser triste y ensimismado que ya no tiene suficiente vigor para hacer el amor y se ponía a llorar (Ibíd., p. 50). Finalmente ella lo abandona en una fiesta en la que mandan a bajar el volumen de la música y en la que descubre que él y sus amigos se hallan cansados y marchitos (lo que evita a toda costa, aunque su destino sea perder esas mismas energías y ver oscurecer su pelo por esa vida de excesos que a todos los que osan vivirla les ocurrirá). Más adelante aparece Rubén Paces, *disc jockey* con quien entabla contacto a la salida de un cine. Con él conoce y aprende la salsa. Rubén termina entregándose a la pena de no recordar el momento más importante de

su vida, un concierto en el que establece contacto con Richie Ray por estar demasiado drogado y se termina abandonando a la melancolía. Su personalidad terminó volviéndose “vomitiva” (Ibíd., p. 110) ya que estaba en la curva descendiente de los excesos. Es entonces en la vitalidad extrema desplegada en la experiencia dionisiaca de la rumba en donde se justifica el sinsentido y el dolor de la existencia. Pero esta experiencia no puede ser individual, tiene que ser colectiva y tiene que ser vivenciada por seres que no agoten su energía, que aguanten toda la noche y todas las noches, que escuchen la música a todo volumen y sin concesiones

Música que me conoces, música que me alientas, que me abanicas o me cobijas, el pacto está sellado. Yo soy tu difusión, la que abre las puertas e instala el paso, la que transmite por los valles la noticia de tu unión y tu anormal alegría, la mensajera de los pies ligeros, la que no descansa, la de misión terrible, recógeme en tus brazos cuando me llegue la hora de las debilidades, escóndeme, encuéntrame refugio hasta que yo me recupere, tráeme ritmos nuevos para mi convalecencia, preséntame a la calle con fuerzas renovadas en una tarde de un collar de colores, y que mis aires confundan y extravíen: yo luzco y difumino tus aires, para que pasen a ser esencia trágica de los que ya me conocen, de los que me ven y ya no me olvidan. Para los muertos. (Ibíd., p. 116)

Tal vez esa sea la razón por la que María del Carmen termina abandonando el rock y decidiéndose en favor de la salsa. El rock es mucho más individual, no se baila y si se hace es de manera solitaria. La salsa en cambio le permite lograr el éxtasis colectivo de manera más directa, además de que el hecho de ser en español le permite un acercamiento más directo a su comprensión y a su cultura. Por ello siempre va a necesitar oír la música en compañía de los otros, aunque toma la decisión de estar sola: los demás solo se justifican para la música. Una vez muerto Bárbaro y vuelta prostituta y ubicada en el centro de la ciudad dice que piensa: “Si junto discos me va a dar por oírlos aquí adentro. Me voy a volver una sombra de melancolía, y de allí al tango no hay sino un paso.” (Ibíd., p. 153)

2.1.2. El relato del habla

Los “drogos” son los que tienen derecho al habla. Los otros los “intelectuales” quienes son los que creen en la escritura y que tratan de pulir sus versos son los que se equivocan depositando en ella el sentido.²⁰ Sentido que es imposible de captar por esa instancia racional burguesa y que sólo se puede esbozar, en cuanto es posible, mediante el habla y mediante la música.

María del Carmen escribe como habla y la música se incluye, fusionándose con esta oralidad. El habla es particular de un grupo, a veces de unos pocos o de una persona, tiende a la individualidad y no posee pretensiones de universalidad. Mientras que la música es la que tiene el poder de otorgar un sentido de totalidad perdido. Pero esta recuperación de lo fragmentario e individual no pretende tener validez universal, es momentánea, efímera y transitoria, permite establecer un sentido de comunidad sólo por el instante²¹

Me llevaron y me sentaron y me calmaron, y yo pensé, cuando ya la música sonaba y yo la probaba íntegra: "esto es vida". De allí en adelante mi vida ha sido una aceptación-prolongación consciente, lúcida (para apropiarme de la palabreja) de ese breve pensamiento. Supe que no iba a encontrar nunca, nunca, tanta reunión y tanta armonía. Sabiendo amigos en todas partes aún no los reconocía a todos, y de cualquier manera supe que nunca iba a estar así de protegida. (Ibíd., p. 31)

La música y el habla permiten restablecer el ser, la unión armónica entre el espíritu y la realidad, entre la conciencia y el sentido del mundo. Este sentido de totalidad que se

²⁰ La novela *Acelere* de Eduardo Esquivel desarrolla este aspecto dentro de la dicotomía ciudad real versus ciudad letrada.

²¹ Concepto desarrollado por Laplantine (1977) como *posesión*, una de las tres formas de la imaginación colectiva. Las otras dos son *mesianismo* y *utopía*.

experimenta como una carencia insalvable es asociado en la novela con las fuerzas primitivas que alguna vez se tuvieron y que se perdieron

Uno es una trayectoria que erra tratando de recoger las migajas de lo que un día fueron nuestras fuerzas, dejadas por allí de la manera más vil, quién sabe en dónde, o recomendadas (y nunca volver por ellas) a quien no merecía tenerlas. La música es la labor de un espíritu generoso que (con esfuerzo o no) reúne nuestras fuerzas primitivas y nos las ofrece, no para que las recobremos: para dejarnos constancia de que allí todavía andan, las pobrecitas, y yo les hago falta. Yo soy la fragmentación. La música es cada uno de esos pedacitos que antes tuve en mí y los fui desprendiendo al azar. Yo estoy ante una cosa y pienso en miles. La música es la solución a lo que yo no enfrento, mientras pierdo el tiempo mirando la cosa: un libro (en los que ya no puedo avanzar dos páginas), el sesgo de una falda, de una reja. La música es también, recobrado el tiempo que yo pierdo. Me lo señalan ellos, los músicos: cuánto tiempo y cómo y dónde. Yo, inocente y desnuda, soy simple y amable escucha. Ellos llevan las riendas del universo. A mí, con gentileza. Una canción que no envejece es la decisión universal de que mis errores han sido perdonados. (Ibíd., p. 50)

2.1.3. El relato dionisiaco

El relato que asume la obra como utopía parcial²² es uno, como ya se ha dicho, que reacciona en contra de las construcciones idealistas, que pretenden, mediante las ideas abstractas y el pensamiento, representar y explicar la realidad. Podríamos decir que esta característica acerca a la novela de Caicedo a lo que Nietzsche definió como el dionisismo que opone el espíritu de la embriaguez y de la felicidad que proporciona el vino a cualquier instancia racional a la que se pueda llegar por medio del conocimiento consciente.

El filósofo alemán en *El nacimiento de la tragedia* explica la manera en cómo la tragedia tradicional se degradó por la influencia socrática que le añadió la idea a una

²² Ya que, según Malin (1995), el libro es la tensión entre la posibilidad de la utopía de una vida de excesos y la imposibilidad de su realización debido a la destrucción a la que esta vida lleva: crea la utopía y la desbarata al tiempo.

forma artística en la que no era importante, no al menos en sus comienzos: el *optimismo de la razón* fue el que acabó con el misterio y oscuridad de la tragedia. En sus orígenes la tragedia griega se basó en cantos que proclamaban la resurrección de Dioniso, Dios del vino y la embriaguez. El hipócrita o actor cantaba y el coro lo seguía afirmándolo y apoyándolo en sus lamentos. El argumento era lo menos importante ya que todos lo conocían. Lo fundamental estaba en la capacidad de la pieza para transmitir los sentimientos: la pena, la piedad, el dolor, la identificación con los sufrimientos del Dios.

La tragedia es para Nietzsche música, sueño y embriaguez, figura y caos, luz y noche y la aparición de una esencia diferente del mundo. Esta forma de representación no se podría lograr sino a través de la música. El concepto, según él, es el que mata a la tragedia griega, representado mediante los diálogos y el pensamiento sobre los mismos.

La tragedia griega aprehendía los mitos colectivos, dentro de los cuales uno de los más importantes era el de Dioniso. Como ya lo descubrieron los psicoanalistas, los mitos surgen como una manera de expresar los contenidos síquicos fundamentales de los individuos en todas las culturas y en todos los pueblos. Freud afirmaría que el mito de mitos por excelencia era el mito de Edipo, que en el fondo todo los seres humanos deseamos a la madre y queremos matar al padre. Sin embargo el mito primero, y tal vez el mito de mitos según Nietzsche, es el de Dioniso que revela la importancia de las potencias dionisiacas en la psique humana.

Dioniso es el inspirador de la locura ritual y el éxtasis. En su honor se celebraban en secreto las bacanales con la sola participación de mujeres y luego también de los

hombres. Finalmente tuvieron que ser prohibidas debido a la cantidad de desmanes y crímenes que se cometían.

En *Las Bacantes* de Eurípides se representa el mito de Dioniso quien se venga del rey Penteo por no ofrecerle las libaciones necesarias y dudar de su poder. Dioniso enloquece a las mujeres y el rey termina siendo despedazado por su madre en estado de delirio. Lo que revela el poder de las fuerzas dionisiacas cuando no se les toma en consideración y se las oculta. Dioniso promete delirio y felicidad a cambio del dolor del trabajo y de la pesadez de la vida, pero esto solo se consigue únicamente bajo los efectos del alcohol y de la música, negarlo trae consecuencias funestas

El éxtasis del estado dionisiaco, con su aniquilación de las barreras y límites habituales de la existencia, contiene, mientras dura, un elemento letárgico, en el cual se sumergen todas las vivencias del pasado. Quedan de ese modo separados entre sí, por este abismo de olvido, el mundo de la realidad cotidiana y el mundo de la realidad dionisiaca. Pero tan pronto como está vuelve a penetrar en la conciencia, es sentida en cuanto tal con náusea, un estado de ánimo ascético negador de la voluntad, es el fruto de tales estados.” (Nietzsche, 2004, p. 259)

Dice Nietzsche que el espíritu de la música tiene la potencia de restablecer el ser, de reintegrar un orden perdido

La historia de la génesis de la tragedia griega nos dice ahora, con luminosa nitidez, que la obra de arte trágico de los griegos nació realmente del espíritu de la música: mediante ese pensamiento creemos haber hecho justicia por primera vez al sentido originario y tan asombroso del coro. Pero al mismo tiempo tenemos que admitir que el significado antes expuesto del mito trágico nunca llegó a serles transparente, con claridad conceptual, a los poetas griegos, y menos aún a los filósofos griegos; sus héroes hablan, en cierto modo, más superficialmente de cómo actúan; el mito no encuentra de ninguna manera en la palabra hablada su objetivación adecuada. Tanto la articulación de las escenas como las imágenes intuitivas revelan una sabiduría más profunda que la que el poeta mismo puede encerrar en palabras y conceptos. (Ibíd., p. 147)

Es claro, pues, que el relato por el que se decide María del Carmen Huerta es uno de carácter dionisiaco que le permitirá “restablecer su ser” mediante la música. Esta le da la posibilidad de fusionar su individualidad en el espíritu colectivo a la manera en que lo hacía la tragedia primitiva. Sin embargo esta especie de “saturnalia” no tiene como finalidad la comunicación racional, sino una de otro tipo: sensorial, inconsciente

Tú, no te preocupes. Muérete antes que tus padres para librarlos de la espantosa visión de tu vejez. Y encuéntrame allí donde todo es gris y no se sufre. Somos muchas. “Incomunica el dato.”²³ (Ibíd., p. 155)

En esta parte de la novela la protagonista nos habla de esa zona dionisiaca en donde “todo es gris y no se sufre” que está más allá de la comprensión racional, en donde el “dato” tiene que ser incomunicado. Lamentablemente, como nos lo dice Nietzsche, ese sentimiento es momentáneo, no puede durar ya que cuando pasa es experimentado por la conciencia con náusea. Se verifica que el éxtasis dionisiaco no es tan fácil de imponer, que existen estados de la psique que lo niegan, haciéndose realmente complejo, problemático y contradictorio.

2.1.4. El relato especulativo o de emancipación (doble codificación)

La novela, nos afirma Mark Malin, posee una característica distintiva de otras formas literarias análogas en Latinoamérica, como la literatura del grupo La Ola, y es lo que él define como *doble codificación* (*double coding*). El autor describe la obra de Caicedo como una obra no radicalmente posmoderna ya que el hecho de tener trama²⁴ hace que no

²³ Las comillas son mías.

²⁴ No sólo, en nuestro concepto, el hecho de no tener trama, también la no posibilidad de la utopía, el acercamiento a la cultura de masas, el individualismo, la muerte del sujeto, el advenimiento de una nueva episteme, entre otras. Para Rodríguez tal vez la característica más importante del arte posmoderno sea el fenómeno de masificación del arte que “(...) en general se manifiesta por la integración (sobre todo a través de la integración de la cita y el pastiche) de códigos canónicos y códigos masivos, integración que en el campo particular de la literatura da origen al término “paraliteratura”.” Más adelante en su artículo, y citando a Lozano, reconoce ciertas invariantes en que esta funciona, siendo utilizada en forma paródica o asimilada directamente. Estas son

1. Subordinación a la literatura canónica en temas, tópicos, lenguaje y estructuras.

sea definitivamente así. Sin embargo existen varias características que la acercan a la posmodernidad dentro de las cuales la no posibilidad de la utopía es una de las más importantes: “La novela representa los restos del fracaso de un estilo de vida marginal alternativo y la desmitificación de cualquier posibilidad utópica basada en una vida de drogas y música.” (Malin, 1995, p. 4)

El crítico afirma que la novela es moralista y pesimista ya que, al tiempo que muestra una salida, una posibilidad de utopía parcial, muestra también las consecuencias de los efectos perniciosos de las drogas y de esa vida de excesos. Lo anterior confirma la *doble codificación* del libro y su *toma de posición* definitiva que es la autodestrucción a la que necesariamente ha de llegar aquel que siga los pasos de la protagonista.

Lo anterior se evidencia en la novela en la pérdida del brillo del pelo de María del Carmen. A pesar de que ella afirma la vitalidad como un imperativo en su vida, como una manera de enriquecer una existencia burguesa que solo puede producir una experiencia inauténtica, esta *doble codificación* hace que la salida que el personaje propone como alternativa conlleve al mismo tiempo a la destrucción y al debilitamiento de estas fuerzas puestas al servicio de la música mediante las drogas y el alcohol

-
2. Es un producto industrial, recupera al lector y se asume como producto del mercado.
 3. Utiliza en forma simultánea formas que pertenecen a distintos códigos semióticos (hibridismo) y experimenta con otros géneros.
 4. Reivindica la narratividad (por encima de lo lírico o lo dramático): la novela posmoderna considera la realidad como un conjunto de micro relatos.
 5. Promueve un mensaje global homogéneo y la deconstrucción paródica de ideas heredadas y supuestos inamovibles.
 6. Destrucción irónica, híbrida y paródica de los tópicos, las tradiciones y los códigos (no solo literarios), considerados por los posmodernos como imposiciones de la ideología establecida.
 7. Sentimentalismo y afición al melodrama, revaloración del sentimiento. (Rodríguez, 2011)

“¡Pero si no tengo pasado! ¡Mi pasado es lo que haré este día!” no hacía nada, si lograba juntar fuerzas me paraba del sofá y salía y, como no tenía pasado, me dio por no conocer a las personas, por negar saludos, y había que ver las caras de la gente cuando la niña más prometedor de Cali no les respondía, hundía la mirada furiosa en el pavimento, en las raíces de las palmas africanas, dudando de todo el mundo, ¿y cómo encuentra consuelo el que duda si no es capaz de leer, de seguir una conversación sencilla sin encontrar maldad, miseria destinada a envilecerla aún más? Amigos mi pelo perdió brillo. De oro pasó a ceniza. No es el que alguien pudiera ver ahora, mientras narro, este pelo tiene más historia. (Caicedo, 1997, p. 40)

Podemos entonces hablar de una doble *toma de posición*, dentro de la novela, por parte de la protagonista, o más bien diríamos una posición dual ya que, al estar narrada toda en pasado se entrevé la posibilidad utópica parcial de la posibilidad de este discurso musical-sensorial, pero, al tiempo siempre, se presenta la contraparte que la protagonista no oculta y es la del agotamiento de las energías al que este tipo de salida, innegablemente, ha de conducir. Este discurso sensorial, se sabe desde un principio, caduco y contradictorio: la decisión de María del Carmen en favor de la vitalidad, el dionisismo y la vida experimentada a través de los sentidos no puede ser sostenida por un tiempo definido (solo por el tiempo de la posesión diría Laplantine (1977)) ni, tal vez, ser comunicado a los demás de manera permanente por subjetivo. Este tipo de discurso es de carácter solipsista: no es susceptible de ser expresado, sino vivenciado solo por el que accede a las sensaciones producidas mediante la música, las drogas, el alcohol y la noche, y aquel que accede a estas posibilidades dionisiacas debe pagarlo mediante la decadencia, el cansancio, la incompreensión, la soledad y, en última instancia, la muerte

Tú has aún más intensos los años de tu niñez recargándolos con la experiencia del adulto. Liga la corrupción a tu frescura de niño. Atraviesa verticalmente todas las posibilidades de precocidad. Ya pagarás el precio: a los 19 años no tendrás sino cansancio en la mirada agotada de capacidad de emoción y disminuida la fuerza de trabajo. Entonces bienvenida sea la dulce muerte fijada de antemano. Adelántate a la muerte, precísale una cita. Nadie quiere a los niños envejecidos. Sólo tú comprendes

que enredaste los años para malgastar y los años de la reflexión en una sola torcida actividad intensa. Viviste al mismo tiempo el avance y la reversa. (Óp. Cit., p. 153)

Este carácter dual y contradictorio es también advertido por María Dolores Jaramillo quien afirma que la novela reconoce desde un principio su propia negación mediante la dedicatoria: “Este libro ya no es para Clarisolcita, pues cuando creció llegó a parecerse tanto a mi heroína que lo desmereció por completo.” Esta dedicatoria afirmaría el ser y no ser de la obra. “Es una dedicatoria para una anti heroína. Un mensaje cifrado y/o antimensaje de una novela distinta a la tradicional.” (Jaramillo, 1986, p. 44)

2.1.5. El relato posmoderno

Tratar de definir el término posmodernidad conlleva un problema que escapa a los límites de este trabajo. El término, que ha sido propuesto y trabajado por un sinnúmero de autores, es también, producto de polémicas que lo han hecho desvirtuarse a través de permanentes ataques hasta hacerlo ganador de una impopularidad creciente en los últimos años. Al respecto nos dice Malin:

La problemática de definir el término no significa, sin embargo, que no sea útil para definir una forma de percibir el mundo y escribir acerca de él. Tanto Hutcheon como Mchale defienden el uso del término y del movimiento. Hutcheon defiende la posmodernidad de los críticos que la han vituperado por ser de carácter no política. Mchale a su vez la apoya utilizando el término “posmoderno” para describir una tendencia en la ficción que refleja un “cambio en la dominante” con respecto a la ficción moderna, el mismo cambio que notó en la novelística colombiana. *¡Qué viva la música!* es un buen ejemplo de la posmodernidad que se anota anteriormente porque refleja el lado ideológico de una cultura en crisis (William, Década 152) y su estilo difiere grandemente de la dominante moderna del estilo representado por Gabriel García Márquez de quien *Cien años de soledad* ha sido descrita como un pináculo de la novela moderna en Colombia y en Latinoamérica (Williams, Novela 187). Sin embargo, que una novela difiera de alguna norma preestablecida no significa *per se* que sea posmoderna. Para sustentar la afirmación acerca de que *¡Que*

viva la música! es en realidad posmoderna, propongo examinar la novela utilizando características literarias formales que han sido asociadas con la ficción posmoderna latinoamericana como también a discusiones ideológicas de los aspectos culturales del período como herramientas hermeneúticas. (Malin, Óp. Cit., p. 104)

Según el crítico la obra de Caicedo se inserta innegablemente en la posmodernidad mediante la asunción de una estética y una ética que le son propias. El crecimiento de las multinacionales y la globalización de la economía, aunque no directamente, afectan la novela, no únicamente de manera económica, sino como un fenómeno que permea la cultura en su totalidad y que incluye la música popular y llega a los estilos de vida marginales.

No existe una sola definición de posmodernidad, sin embargo crea unas condiciones de lectura y de escritura. En Latinoamérica la cuestión se complica debido al carácter híbrido de nuestra cultura y al hecho de que acá conviven lo premoderno, lo moderno y lo posmoderno. A lo anterior hay que añadirle que algunos autores critican el hecho de crear una distinción separable entre lo moderno y lo posmoderno. Para ellos estos dos fenómenos no están separados como por una cortina de hierro ya que la cultura actúa como un palimpsesto en el que todos los tiempos se permean. (Hassan, 1987, p. 88)

Debido a lo anterior Malin afirma que *¡Qué viva la música!* es una novela no radicalmente posmoderna, pero que participa de ella en su representación de la realidad y en su técnica narrativa. Para este autor lo que diferencia la novela de Caicedo de la novelística de García Márquez es su carácter no utópico. Mientras que Caicedo, mediante su *doble codificación*, desbarata desde un comienzo cualquier posibilidad utópica de su relato sensorial-musical, *Cien años de soledad* pretende hacer un recuento histórico de la fundación de Macondo en el que la fantasía se constituye como un referente fundamental y en el que el autor se

apropia de las técnicas narrativas modernas y las usa en su proyecto moderno para -darle nombre a lo que no lo tenía y esperaba ser nombrado (Williams, 1981, p. 187).

Entenderemos la utopía como “(...) la imaginación de un orden diferente considerado como posible, o no tanto, a partir del orden realmente existente. Su edad de oro fue, por supuesto, el principio de la modernidad, cuando todo lo susceptible de mejorar la condición del hombre parecía posible.”. Nos explica la autora que la utopía²⁵ surge con los principios de la ilustración, pero termina perdiendo su sentido cuando los mismos principios en los cuales estaba basada se terminan volviendo ideología burguesa. Es entonces cuando la utopía se refugia en la interioridad

(...) frente a un mundo encantado, pero con el cual el hombre todavía entra en diálogo, y con la ausencia de una moral trascendente, en un mundo sin Dios, el hombre se da a la tarea de generar valores a partir de su propia conciencia y de su propio corazón y de inscribir su acción en el marco de esos valores. (Poulinquen, 2011, p. 76)

En *¡Qué viva la música!* esta utopía interior, que Poulinquen denomina como *encanto de la interioridad*, está representada en el relato que estamos denominando como musical o de los sentidos. Sin embargo la obra manifiesta siempre desde el comienzo el agotamiento y el cansancio que la misma ha de producir porque es efímera e inmediata. Al tiempo que formula la utopía, la desbarata en lo que Malin denomina como *doble codificación*. La novela es la lucha constante de María del Carmen Huerta para que no se agoten sus energías vitales. Pero, como lectores sabemos, desde el principio que la única salida posible a esta vida de excesos es el cansancio y la muerte. Por lo tanto la posición final es

²⁵ Para Laplantine (1977) la utopía es una de las tres matices de la imaginación colectiva. Las otras dos son posesión y mesianismo.

no utópica lo que la diferencia de la novelística central y la aproxima a una literatura de características posmodernas.

Lograr una novela de carácter posmoderno total parecería un imposible en la novelística colombiana contemporánea debido al hibridaje cultural en Latinoamérica que hace que convivan al tiempo la premodernidad, la modernidad y la posmodernidad. Los novelistas colombianos entran y salen de estas temporalidades a su gusto desvelando este carácter de palimpsesto que tiene la cultura en Latinoamérica. *¡Qué viva la música!* es, tal vez, y si no la que más, la novela que acerca la novela colombiana de fin de siglo XX a la posmodernidad, logrando desarrollar una forma novelística que asume el gran fracaso del proyecto moderno. *¡Qué viva la música!* es una novela de la indiferencia que surge del descreimiento total hacía los ideales utópicos del proyecto moderno ilustrado.

María del Carmen Huerta, como heroína posmoderna²⁶, rechaza sistemáticamente cualquier posibilidad de pertenecer a cualquier grupo. A cualquier sistema, a cualquier entidad que pretenda agrupar el quehacer y el sentido colectivos. Su ética es una ética de la individualidad promulgada desde su interior

Tú, no te detengas ante ningún reto. Y no pases a formar parte de ningún gremio. Que nunca te puedan definir ni encasillar.

Que nadie sepa tu nombre y que nadie amparo te dé. Que no accedas a los tejemanejes de la celebridad. Si dejas obra, muere tranquilo, confiando en unos

²⁶ Según Lozano Mijares esta heroína desarrollaría los tres tipos de subjetividades posmodernas: antiedípica, semiótica y abyecta. Antiedípica porque busca un retorno a la fase pre-edípica, que Julia Krsiteva llama semiótica. Aquella que se opone al falocentrismo, de tipo femenino, que propone socavar el orden simbólico, una vuelta al placer y al hedonismo sensorial alejado de la representación mediante la palabra. Semiótica porque busca apropiarse de los códigos de la cultura para subvertirla desde dentro y abyecta porque busca la belleza compulsiva, la escatología y escandalizar al lector. En este tipo de subjetividad el sujeto está dispuesto inclusive a infringirse daño, ya que las fronteras éticas se hallan borrosas e indefinidas en un estado de abyección, como también lo definiría Kristeva. (Lozano Mijares, 2007)

pocos buenos amigos. Nunca permitan que te vuelvan persona mayor, hombre respetable. Nunca dejes de ser niño, aunque tengas los ojos en la nuca y se te empiecen a caer los dientes. Tus padres te tuvieron. Que tus padres te alimenten siempre, y págales con mala moneda. A mi qué. Jamás ahorres. Nunca te vuelvas una persona seria. Haz de la irreflexión y la contradicción tu norma de conducta. Elimina las treguas, recoge tu amor en el daño, el exceso y la tembladera. (Óp. Cit., p. 154)

Cómo afirma Cruz Kronfly:

Pensar por nosotros mismos, separados de la guía de los dioses, he ahí la consigna: el hombre solitario enfrentado a su propio destino, el hombre siendo por fin obra de sí. Pero son bien pocos quienes asumen enfrentar el vacío de esa manera, sin sufrir el impacto de su horror. El horror al vacío, el horror ante la ausencia y crisis de los fundamentos, el horror al desvanecimiento de las ideologías y de los grandes relatos otorgadores de sentido. (Cruz Kronfly, 1998, p. 42)

La heroína de Caicedo rechaza de antemano la política, la historia y la sociedad, estableciendo un ideal de vida recobrada a través de los sentidos y de la música. Aunque esta utopía interna se sabe frágil, subjetiva y destinada al fracaso, es la única posible para rescatar una existencia que no tiene esencia ni fundamento. Finalmente no habrá utopía, tan sólo horror ante la nada, pero el valor de María del Carmen es haberse atrevido a reconocer esta especie de segunda orfandad posmoderna²⁷ y a formular sus propios valores.

Nos parece que esta ética de la posmodernidad es la propuesta dentro de la que se enmarca la novela de Caicedo, aunque la novela no sea completamente de carácter posmoderno. La protagonista posee la lucidez para rechazar lo que ya no tiene sentido y poder establecer su norte moral y actuar en consecuencia con él. María del Carmen nunca se traiciona y su

²⁷ La primera orfandad es aquella, que según Kant, experimenta el sujeto al hacerse cargo de sí. La orfandad posmoderna se da cuando el sujeto reconoce que no posee la capacidad para definir su norte moral y actuar en consecuencia con él, entre otras razones, porque la razón que lo definía y justificaba ha desaparecido.

vida entera es la apuesta a una forma de vida que desgastará sus energías y la consumirá por completo, pero que ella tratará de mantener hasta donde le sea posible.

2.2. Conclusión

Observamos en *¡Qué viva la música!* la concreción de una *forma arquitectónica* dentro del *campo* literario colombiano: una evaluación del mundo y una *toma de posición* axiológica socio-histórica. La de Caicedo se revela en contra el discurso institucional de la novela que posee la supremacía simbólica y que representa la ideología dominante del poder. Este discurso es racional, idealista y se representa mediante la escritura: es el discurso de la burguesía.

En esta novela se logra trasladar esa evaluación y posición ante el mundo al lenguaje literario y a la *forma composicional*. María del Carmen Huerta, la protagonista, toma partido por un discurso improvisado, no planeado (a diferencia del escrito estructurado y organizado): una especie de bomba al cartesiano racional.

Dentro de la configuración anterior, la música sería el relato por excelencia, el relato de relatos. Aquel que podría restablecer los vínculos perdidos entre la vida y el lenguaje. La música en la novela alcanza la *forma composicional*. Se dijo que la protagonista escribe como habla, pero más importante: escribe como habla, como vive y como siente la música. La música, durante la novela, no es un simple añadido de citas y referencias de canciones y de grupos. Ella se hace vivencia y se hace habla. Ella le confiere velocidad, vértigo e intensidad a las vivencias que, aunque efímeras, se tornan intensas. O, tal vez, lo son precisamente por este carácter de fragilidad.

Es la novela una de ruptura ante la tradición y sus valores constituyentes, tomando partido en favor de la música y el habla y en contra de la escritura y el discurso racional cartesiano. Es una novela de iniciación en el que su protagonista femenino registra su viaje de *desclasamiento* o sea de abandono de su clase y de sus privilegios, para hundirse paulatinamente en el mundo de la música, la noche, las drogas y los fondos bajos de la Cali de los años setenta, rechazando cualquier propuesta racional de colectivización de la praxis en favor de una experiencia individual, dionisiaca, arcana, casi incomunicable que es el mundo que puede experimentar en las fiestas y, por encima de todo, a través de la música que es la forma, tal vez la única, de felicidad o de plenitud en un mundo en donde los relatos que daban sentido al quehacer colectivo perdieron su sentido.

Durante la novela, María del Carmen trata de ir incorporando la música a su manera de vida, comenzando por el rock que trata desesperadamente de entender y que se hace traducir cada vez que puede, para terminar decidiéndose en favor de la salsa, una discursividad en la que se reconoce con más propiedad: una forma de *música dura* que no hace concesiones en favor del gusto burgués y que le permite expresar esos valores por los que hace su apuesta desde el inicio de la novela.

Según Edwin Alberto Carvajal la protagonista busca la música durante toda la obra bien sea en la radio, la rumba, los conciertos u otro medio que se lo facilite

(...) de su mente ella hace que produzcan sonidos, letras para que acompañen sus pensamientos y no sentirse tan sola. Por ejemplo: “Zapatiando salí la última vez, taconiando duro y adaptando, a la media cuadra, el saltico y la punta del pie, pensando en el Jala-Jala, vente con Richie namá. Y añorando, oh por fin, una rumba grande, o si no un bailoteo de 2 canciones y dos cervezas. (Carvajal, 2007, p. 109)

Se observa claramente la forma cómo Caicedo logra llevar la música a las palabras creando un relato intertextual: una simbiosis de ritmo y literatura que redondea el *material* en una *forma composicional* cerrada mediante la cual la *forma arquitectónica* de juicio y valoración de mundo se manifiesta con plenitud: la novela rechaza la razón y el idealismo y se ubica dentro del *campo* como una alternativa de oposición a la novelística hegemónica. La axiología desarrollada por la novela se torna así fenómeno estético utilizando el material simbólico (narración, sistema de personajes, cronotopo, etc.) y configurándose como una opción válida dentro del canon debido a estas características que la crítica ha sabido mostrar después de la aparición de la obra.

3. *CONCIERTOS DEL DESCONCIERTO: LA MÚSICA COMO FOCO*

TEMÁTICO

La segunda novela que basa su estructura de configuración de sentido en la música como relato posible es *Conciertos del desconcierto* (1981) de Manuel Giraldo Magil, escritor colombiano nacido en el Líbano (Tolima) e iniciado en el arte a través del teatro. La obra consigue el Premio Nacional de Novela de la editorial Plaza & Janés en 1981. La novela se estructura alrededor de la historia de un músico de rock en la Colombia de los años 70 y según su mismo autor, en el prólogo a la edición conmemorativa de sus veinticinco años, representa

(...) el testimonio de una generación perdida de artistas que han sido víctimas de un régimen que no duda en asesinar o desaparecer tal como ocurrió con ese movimiento musical que durante las décadas de los 70 y 80 llenó de rock y muchos humos los parques, plazas y teatros de Colombia, con una música y un mensaje nada conformista. Grupos como Aeda, Ameríndios, Terrón de Sueños, Caja de Pandora, La Gran Sociedad del Estado, Cíclope, La Banda del Marciano, Los Apóstoles del Morbo, Malanga, Los Flippers, Siglo 0, La Columna del Fuego, Génesis, entre otros, fueron los inspiradores de esta novela e igualmente los gestores del movimiento representado en personas como Humberto Monroy, Édgar Restrepo Caro, Alvaro Díaz, Arcesio Murillo, Fernando Tabora (Sibius), Gustavo Arenas, Manuel Quinto, Mario García, Humberto Caballero, Tania Moreno y otros muchos entre locutores y periodistas que a través de sus programas de radio, columnas en la prensa o mensajes en directo animaron e informaron sobre cada concierto. (Magil, 2006, p. 12)

En este mismo prólogo se nos aclara cómo este movimiento roquero fue manipulado y acallado por el sistema que no permitió su desarrollo e imposibilitó el surgimiento de una expresión rock en Latinoamérica: “Es paradójico que mientras en países como Inglaterra, Francia y los Estados Unidos homenajeaban a sus glorias del rock, en Colombia los ignoraban y muchos de los sobrevivientes de aquel movimiento *hippie*, reivindicativo de

valores humanos y sociales, recuerdan con nostalgia lo que pudo ser la gran expresión roquera en América latina.” (Ibid, p. 13)

El interés del autor en esta novela es, pues, demostrar los orígenes de esa incipiente cultura rock en Colombia y mostrar la imposibilidad de su arraigo en contra del sistema. A diferencia de los países sajones que la admitían con más tolerancia, aunque su mensaje representaba una forma de subversión peligrosa para el establecimiento. Según Teresa Cabañas este movimiento fue puesto en práctica en Latinoamérica cuando ya iniciaba su curva descendente en Inglaterra y Estados Unidos y con ello

(...) recibe lo más deleznable de una expresión que, a pesar de integrar en su génesis buena parte de la contracultura del llamado movimiento “underground”, pierde su justificado contenido contestatario al transplantarse a Latinoamérica, donde se acentúa su carácter comercial y su potencialidad de arma alienadora de una clase media cuya juventud recién se embarcaba en un proyecto de liberación nacional. (Cabañas, 1982, p. 135).

Según la crítica el movimiento poseía “endebles” armas para enfrentarse a un sistema que, necesariamente, lo absorbería y diluiría. Es el rock el tipo de música que elige Magil para configurar su novela. Un tipo de *música dura*, o sea contraria a la que es manipulada y controlada por el mercado y el sistema. Según Cabañas, la elección de este tipo de música representa, junto a la salsa, una degeneración musical del comercio de la música. Esta selección, según la crítica, es incorrecta ya que su incorporación tiene que ver con una distorsión identitaria: una rebeldía aparente que termina por volverse acrítica y volviéndose un fenómeno de cultura de masas intrascendente y manipulado por el *establishment*.²⁸ (Ibidem., p. 135) Nos parece, sin embargo, que la novela se propone, aunque no lo logre,

²⁸ Aunque, precisamente, una de las características del arte de la posmodernidad es la utilización de distintos códigos semióticos pertenecientes a la cultura de masas para resignificarlos con fines artísticos.

configurar este posible relato musical de una manera mucho más compleja y matizada, con todas sus contradicciones, en un universo plural de significados.

Hay que anotar que Caicedo es el primero y, tal vez, el mejor en crear una manera nueva de narrar en la que la percepción sobre la realidad se realiza de forma diferente a la convencional y por ello ha sido visto como el primer enemigo de *Macondo*.²⁹ El relato musical en la novela de Caicedo, como se ha establecido, es uno que pretende dirigirse a los sentidos y no a la razón. Es un relato de salvación mediante el dionisismo que permite fundir la individualidad en el espíritu colectivo mediante la saturnalia. Pero es un fenómeno individual, que no pretende establecer proyectos compartidos, sin intenciones de comunicación en absoluto. En cambio el relato musical en *Conciertos del desconcierto* se configura de manera diferente. Es un relato de características modernas que pretende dirigirse a la razón y establecer, de alguna manera, un norte axiológico que funcione como organizador del hacer colectivo.

3.1. La estructura de la novela

La obra, como ya se dijo, relata la entrada de un adolescente en Colombia en el mundo de la música rock y de las drogas, mostrando la imposibilidad de realización de alguna discursividad posible. La novela culmina con el suicidio del protagonista ante el descubrimiento de que el movimiento musical al que adhiere resulta ser una farsa ya que, Macarius, el máximo exponente del mismo, una especie de profeta y filósofo que realizaba unos grandes discursos durante los conciertos es llevado a los Estados Unidos por El

²⁹ La comparación se realiza con la novela de Caicedo ya que esta se configura como la narración paradigmática prototípica de este tipo de novelística o sea la que produce la ruptura dentro del *campo* de la manera más elaborada y eficaz.

Gringo, empresario que se lucraba con el movimiento, y silenciado con una trampa cuando se intenta salir de las manos. Pero, a diferencia de la novela de Caicedo, el héroe fracasa en el intento de realización de sus ideales ya no por agotamiento de las energías del protagonista, sino por la manipulación de un *establishment* mucho más poderoso que el proyecto estético y de configuración de la realidad con el que él y sus amigos pretenden cambiar el mundo. María del Carmen Huerta, en cambio, no pretende cambio alguno, lo que la acerca a la indiferencia posmoderna. Existe una especie de capitulación en *¡Qué viva la música!* ante la posibilidad de captar, entender y cambiar la realidad en una novela cercana a alguna sensibilidad posmoderna.

Este intento fallido del héroe, del que se desconoce el nombre, es narrado durante diez capítulos mediante dos narradores que asumen alternadamente la voz, con excepción del último en el que se repite la voz narrativa del protagonista después de su suicidio, tras haber consumido una gran cantidad de drogas y de haberse arrojado desde un andamio. La novela comenzaría desde ese punto: una especie de limbo en medio de la vida y la muerte desde que ocurrió su deceso. De alguna forma no sabemos desde que momento se comienza la narración de los hechos: si antes de ese momento o en ese preciso instante. El libro inicia

Miro tras el cristal ese momento indefinible de la desesperanza cuando queremos dejarnos llevar de la corriente sumergido en su largo viaje, y los brazos salvadores del ángel caído se extienden arrebatándonos de la dulce muerte. (Óp. Cit., p. 15)

Y termina en medio de ese espacio narrativo indeterminado en el que el protagonista se sobrevive a su muerte y es testigo de la misma

Llegamos a mi nuevo aposento, suavemente es colocada la caja en el suelo, una última mirada y mi madre se aferra al cristal golpeando con fuerza, hasta que es retirada por el reverendísimo hermano y uno de sus amigos, luego cada uno de los acompañantes aparece tras el cristal; uno de ellos heroicamente abre la caja y con el olor nauseabundo saca la cruz y deposita una rosa en mi pecho. Entre tanto los sepultureros inician su trabajo, primero alzan la caja con dos gruesos cordeles, me colocan sobre el hueco y van cediendo. Comienzo a bajar lentamente sostenido por los dos hombres que en el esfuerzo arrugan la cara. Termina el descenso sin sorpresas, me desamarran y el hombrecito salta a tiempo, cuando el primer golpe de tierra golpea el vidrio, las imágenes de arriba se van perdiendo lentamente, como si me estuvieran sumergiendo en el agua, y el primer gusano florece en el ojo sin decidirse a penetrar. (Ibíd., p. 224)

Este protagonista, pues, se descubre muerto en un estado inmaterial y se dirige a un narratario, que él supone en un estado de inmaterialidad igual a la suya, al que llama “hermano de la niebla”. La narración no es necesariamente cronológica. Ambas voces introducen elementos pasados y futuros y el uso de la tercera persona como narrador omnisciente se justifica como modo de conocer lo que está más allá de la subjetividad del protagonista; como por ejemplo la historia de Macarius y de su conversión en esa especie de profeta del sentir colectivo y la manera en que es manipulado por El Gringo, representante de una multinacional del mundo de la música, que solo piensa en sacar el mayor rédito posible y no se interesa en lo más mínimo por los ideales humanistas de los jóvenes que son expresados de manera artística por Macarius.

Es en este marco estructural en el que se narra la historia de cómo el protagonista abandona el colegio y se une a Los Apóstoles del Morbo, grupo de rock en el que conoce y se enamora de la vocalista, La Mona. Ambos personajes se sumergen en el mundo de las drogas y la sicodelia, mundo que nunca los acaba de dejar contentos. Ella se termina suicidando cuando descubre la imposibilidad de concreción su ideal y el protagonista, ante la capitulación de Macarius ante su causa colectiva y luego desaparición, termina también quitándose la vida.

Esta estructura circular mediante la que terminamos la novela en el punto en el que la comenzamos representa para Teresa Cabañas la mayor complejidad significativa en una novela que está abierta a múltiples interpretaciones

Esta alta en la alteración estructural, no aleatoria en absoluto, determina la conexión orgánica del final y el inicio de una suerte de “circuito interminable” que si bien evidencia el truco de un muerto refiriendo su historia, impide precisar si tales recuerdos comienzan antes o después del entierro del protagonista, o en el justo instante en que “el primer golpe de tierra golpea el vidrio” es decir el momento en que comienza a ser sepultado.

De esta manera, fuera de todo subjetivismo interpretativo el relato de la historia puede iniciarse donde se suponía debía culminar, efecto reforzado a nivel semántico no sólo por constantes alusiones a nuevas etapas que se suceden tanto en la vida como en la muerte, sino por la carga simbólica incorporada al comienzo y al final de la novela. (Cabañas, *Óp. Cit.*, p. 141)

Termina la crítica afirmando que la muerte del protagonista se realiza como una posible salida de búsqueda que es como un “recomenzar” aún a pesar de los intentos fallidos y es, al tiempo, la “(...) imposibilidad de dar solución individual a problemas colectivos.” (Ibíd., p. 142) De nuevo pensamos que se hace necesario encauzar estos elementos, analizados por Cabañas en la novela, contrastarlos e interpretarlos a la luz de la categoría de novelas que se propuso para este trabajo con el fin de lograr una adecuada valoración estética de la obra y hacerlos trascender su carácter temático.

3.2. Conciertos del desconcierto ¿una novela de ruptura?

La apuesta de la obra de Magil no es de una ruptura radical con la novelística precedente ya que no reacciona directamente en contra de ese idealismo de la novela en ciernes, sino que, de alguna manera, lo asume. Si el relato posible de Caicedo en su novela pretende dirigirse

a los sentidos más que al intelecto, el que configura Magil si lo hace, sin perder su carácter crítico, pero sin destruir de fondo los cimientos conceptuales de la modernidad. El discurso de los héroes de la novela (La Mona, Macarius, el protagonista) se corresponde con el discurso *hippie* de la década de los sesenta que pretendía establecer un nuevo tipo de sociedad fundamentada en valores como el amor libre, la paz y la fraternidad, tratando de construir un mundo diferente, pero asumiendo relatos para justificarlo. Fue una especie de crear ese mundo desde ceros, borrando con toda construcción social y cultural y cimentándola en nuevos valores humanistas. A todas luces este proyecto se constituye como uno moderno, ya que fue basado en la razón y, simplemente, pretendió canalizar el malestar de la cultura acumulado hasta la década del sesenta, generando unos nortes y mapas de rutas diferentes, pero dentro del imperativo moderno de la autonomía del hombre para pensar y dibujar su destino y su moral.³⁰

³⁰ Generalmente tiende a existir confusión entre el discurso *hippie* y el discurso del rock siendo que, aunque caras de la misma moneda, se configuran como dos fenómenos completamente antagónicos. Para Octavio Paz correspondían análogamente a lo que en México se denominaron en los 60 y 70 como “Los pachucos”, una clase cuya única identidad era la rebeldía. Así pues, la literatura juvenil basada en el rock tendría que ver más con esta rebeldía y con el narcisismo del joven que necesita reafirmar su identidad. Paz no hacía diferencia entre el hipismo y el rock, que eran para él lo mismo. Sin embargo coincidimos con la opinión de José Agustín (2012, p. 12), respondiendo a Margo Glantz, ante el mismo ataque, de que es un fenómeno que no fue investigado y fue tomado a la ligera. El hipismo surge como consecuencia especialmente de la guerra de Vietnam como un movimiento contracultural comunitario basado en el amor y en la paz. Los *hippies* se excluían del sistema y se revelaban en contra de sus valores, correspondientes a los valores burgueses, y, especialmente, en contra de la propiedad privada y el sistema de producción. Según Cristián Martín Pérez Colman el hipismo está asociado a la música *folk* o música folklórica norteamericana que fue dotada por un aire de marginalidad por la sensibilidad *hippie* en especial por Bob Dylan. Esta música pretendía configurarse como de protesta y constituía “un mensaje realista de denuncia social”, pero no puede constituirse como arte debido a su fuerte componente ideológico. La música contracultural llegaría a convertirse en arte con la aparición del rock y, en especial, después de lograr su autonomía con respecto a las fuerzas de mercado. El paso del *folk* al rock se da con la electrificación del sonido, en el campo formal, y con la incorporación de un pesimismo más profundo y el abandono de la posibilidad de influir en la realidad o cómo medio de reivindicación política. (Pérez, 2010, pp. 8-9)

Si bien en la novela de Magil encontramos el malestar de la cultura expresado por medio de los protagonistas que lo viven como la presión de un sistema inauténtico y degradado que quiere imponer sus valores, encontramos también la revuelta de los mismos, para encontrar una salida que les permita a aquellos desarrollarse de una manera propia y auténtica, para lo cual experimentan con las drogas, la sicodelia y el lenguaje propio de los adolescentes, y buscan esta discursividad en la música como manera globalizadora de su visión de mundo, también lo es que, en el fondo, no desean acabar de fondo con los cimientos conceptuales del *statu quo*, sino mejorarlos, enviarlos por caminos más amables y posibles. Podemos decir que Magil no tenía aún claridad entre las diferencias entre el hipismo y la sensibilidad rock, aunque este es mencionado, pero no entendido ni trabajado. La novela desarrolla una discursividad *hippie* que no tiene absolutamente nada en común con la forma posmoderna rock a no ser el malestar originario de la cultura en contra de la cual ambos movimientos reaccionan.³¹

Esta discursividad *hippie* de orden moderno racional queda expresada por los discursos que Macarius da antes, durante y en medio de los conciertos con los que pretende encauzar el sentido colectivo, generando un relato que les permita a los presentes sentirse expresados e identificados los unos con los otros a diferencia de *¡Qué viva la música!* en la que se

³¹ Nos permitimos diferir de la opinión de Luis Racionero expuesta en *Filosofías del underground* (1988) para quien el Rock haría parte del proyecto cultural del *underground* que, junto con el hipismo, pretendió convertirse en una revolución cultural romántica para unificar un sujeto occidental escindido, mediante el reavivamiento de los demás sentidos. En nuestra opinión, el rock aparecería como un fenómeno, en palabras del mismo Racionero, *postunderground* y se correspondería con la desaparición forzada por el establecimiento del movimiento *hippie*, basado en la música folk, y el establecimiento de un pesimismo más profundo que desarrolló sus propias reacciones estéticas. El discurso rock y el discurso del hipismo tienden a confundirse con mucha frecuencia. Ambos pretenden atacar la razón y la cultura mediante un nuevo tipo de humanismo antirracional, pero el hipismo es un discurso mucho más político e idealista, mientras que el del rock no pretende cambio alguno y se caracteriza por el vitalismo y la intensificación de las vivencias en el mismo y solo instante de su aparición.

abandona el discurso colectivo y racional en favor de un relato musical, transitorio y contingente, sin pretensiones de universalidad. Dice Macarius en uno de estos discursos como manera de inauguración del Festival del Despertar

*Bienvenidos hermanos de la vida,
Al encuentro de la convivencia de setenta y tantas horas.
Con ilusión veo que cada día hay más adictos al asilo
casi siempre locos que vienen de las selvas de cemento
esa dura selva que consume a diario a los humanos
sin embargo ante nosotros está la luz que ilumina el espíritu
debemos ser humildes ante la agresión y extender la mano amiga
cada uno fue salvado y podemos orientar a los confusos
es la misión eterna el dar sin esperar nada a cambio
sólo así alcanzaremos a ver un pequeño rincón de la conciencia
y vivir más tranquilo sin preocupaciones materiales*

Aspirando el profeta del ruido levantó sus manos e invitó a la multitud a hacer lo mismo

*Qué bien se respira, vivamos este aire puro tan escaso
después de muchas prácticas se logra la limpieza exterior.
Es emocionante ver esta multitud que vino a despedirme
los nuevos adolescentes que hoy llegan me comprometen a seguir
y estas lágrimas que brotan son de ilusión y esperanza de futuro
tenemos que abrirnos al igual que la flor en busca de fruto
sin miedo al medio ambiente putrefacto que nos rodea en las ciudades
seguir siendo auténticos ante todo, sobrepasaremos las palabras
el profeta del ruido no es necesario y está cimentado en ustedes
pueden estar seguros de que no estamos en una despedida
mejor decir que este es el comienzo de un nuevo encuentro.
Reconstruiremos recuerdos y experiencias para vivir años de espera
así como la naturaleza arroja sus semillas en la Tierra
para que crezca y de nuevas semillas, es la enseñanza de la vida
quien frene a mitad de camino perderá el ritmo de su carrera.
Se ha de continuar sin mora y este festival debe vitalizarnos
habrán otros días de palabras continuadas e inconclusas
y los mensajes del profeta rodarán de mano en mano
igual que los barillos de María han de rodar de boca en boca.
De cada profeta surgen fieles quienes serán los súbditos labrantes
que encauzarán sus palabras y el profeta nunca se marcha
seguirá presente de espíritu como todos los grandes pensadores.
Han sido igual Elías, Moisés, Zacarías o Juan el Bautista*

*al igual que Macarius y otro posible profeta en ciernes.
Además quienes pueden mantener el reino del ruido
son sus propios apóstoles en un concierto interminable.
Así es como el cristianismo y otras religiones han subsistido.
Entonces este festival no es un adiós sino un hasta pronto
nos encontraremos en cualquier esquina del mundo ancho y ajeno
donde las viejas caras de conocidos sonreirán sorprendidas
confundidas por gestos olvidados, y los recuerdos vuelven a las miradas
seguiremos viviendo el presente al igual que los monos su zoológico.
Los invito a fumar su barillo mientras ese momento llega. (Óp. Cit., pp. 113-114)*

En este, como en varias otras partes del libro y a manera alternada en los conciertos antes, durante y después de las presentaciones de los grupos, podemos reconocer parte del discurso que pretende englobar el sentir colectivo y que configura el fracaso del relato que pretenden seguir los protagonistas. Este discurso, como ya se mencionó, pertenece más al discurso *hippie* representado por la música *folk* que a la sensibilidad del rock³² y a la matriz

³² Según Cristian Pérez Colman el rock coincidiría más con una estética de características posmodernas que propende hacia el individualismo y lo ejemplifica en su ensayo mediante el giro hacia el rock que realizó el cantautor norteamericano Bob Dylan quien comenzó siendo un artista folk (género *hippie* por excelencia que canta a la esperanza y anhela un mundo mejor)

Bob Dylan, quien tendió un puente entre ambos estilos que después ha sido ampliamente transitado, introdujo en el folk diversas innovaciones que le valieron la enemistad de muchos seguidores de ese género. Por encima de todo Dylan rompió con el comunitarismo *folk*, propugnando que el músico debía obediencia solo a sus sentimientos y a sus intereses, no a los de la comunidad. El suceso que mejor ejemplifica la revolución dylaniana es el festival de *folk* de Newport de 1965, en donde Dylan electrificó su sonido ante el estupor de leyendas vivas del *folk* como Alan Lomax o Peter Seeger. Un magnífico relato de aquellos sucesos nos los da el productor Joe Boyd, quien vivió la escena en primera persona: “A algunos les encantó, otros lo detestaron, y la mayoría quedó asombrada, atónita y cargada de energía por ello. Era algo que hoy damos por hecho, pero totalmente nuevo entonces: letras no lineales, una actitud de total desprecio por la expectación y los valores establecidos (...) esto era el nacimiento del rock...ahora Dylan había dejado atrás el didáctico mundo de la canción política. Ahora cantaba sobre su decadente, ensimismada, brillante vida interior. Acabó con *It’s all over now baby blue*, escupiendo la letra con desdén en dirección a la vieja guardia (...) (Boyd, 2007, p. 106)

Como anuncia Boyd las letras de Dylan rompían la dinámica habitual del folk, escritas para ser coreadas, pero Dylan escribía largos párrafos en los que apenas se repetía algún estribillo coreable. En este sentido Dylan acercó el mundo de la literatura y el rock, mostrando que en este género lo lírico tenía tanto peso como lo musical. Este hecho tuvo un tremendo calado en grupos coetáneos, como reconoció el propio John Lennon: “Empecé a pensar en mis propias emociones, en lugar de proyectarme en una situación intentaba expresar lo que sentía, cómo había hecho en mis libros.

utópica de Laplantine. Aquel que pretendió crear de cero un nuevo tipo de humanidad basada en ideales universales y abstractos como el amor y la fraternidad, eliminando las estructuras sociales en una gran confraternidad colectiva que lograría una especie de comunismo igualitario en el que las diferencias entre los seres humanos se eliminarían en medio de un anhelo romántico de recuperación de una unidad perdida con la naturaleza. Unidad que el uso de las drogas ayudaría a lograr, junto con una mezcla con restos de religiones de oriente, primitivas y hasta del mismo Cristianismo. El fracaso de este discurso se da en la novela por la imposibilidad de concretarse ante la fortaleza del *establishment* que lo toma para sacar provecho económico del mismo, pero no porque fuera equivocado o incoherente.

La ruptura con la novelística previa es, en este libro, no tan radical como en *¡Qué viva la música!* Mientras en la de Caicedo la apuesta es por un nuevo lenguaje opuesto al que domina la novela de posición central, en esta lo es por uno de corte idealista-comunicativo. Uno que permita encauzar y explicar la realidad y ponerla al servicio de proyectos colectivos. Es este discurso uno lleno de esperanza, que no acepta el fracaso del proyecto moderno, sino que propende por una revisión del mismo para encauzarlo por caminos más viables. De alguna manera la novela se asienta sobre una *posición* que ya está tomada

Creo que Dylan fue el que me ayudó a darme cuenta de esto -no porque me lo dijera o algo por el estilo, sino oyendo su música-. Entonces yo tenía una especie de actitud de escritor profesional de canciones pop... para el mercado y no consideraba- ni las letras ni nada- que tuvieran profundidad..después empecé a sentirme implicado en las canciones, y las escribía subjetivamente, y no solo objetivamente..." (Frith, 1980, p. 26). En estas fraseas de Lennon, publicadas originalmente en la revista *Rolling Stone*, se refleja el paso del escritor de canciones al servicio de la industria, siempre atento a los gustos del público, al escritor centrado en sus propios intereses y sentimientos.

Hay que señalar también a Dylan como uno de los primeros "artistas" dentro del rock, ya que reivindicó la figura del músico como creador por encima de la comunidad, a imagen y semejanza del genio romántico (...) (Pérez, 2009, p. 185)

dentro del campo: la novela de corte idealista que busca definiciones y posibilidades para el hombre latinoamericano. La estructura de la obra desarrolla la imposibilidad de concreción de esta discursividad debido a elementos ajenos a ella y deja abierta la posibilidad de interpretación acerca de lo que hubiera podido pasar de no existir las poderosas fuerzas que la absorbieron. Si el dionisismo de *¡Que viva la música!* permite soportar la insoportable carga de la existencia mediante la felicidad intrascendente y pasajera que da la música y que ayuda a generar momentos de comunión colectiva efímera y transitoria y sirve, a su vez, como posicionamiento crítico ante una situación alienante, acá lo que engloba al colectivo es el discurso racional de una nueva sociedad expresado por las palabras del profeta Macarius en las que la música y las drogas sirven a manera de refuerzo, pero no alcanzan a constituir un lenguaje en sí: son una manera de recuperar un vínculo roto entre el hombre, la naturaleza y los demás hombres. Podemos afirmar que *Conciertos del desconcierto* es una novela de características completamente modernas a diferencia de *¡Qué viva la música!* que se mueve en una zona indeterminada e híbrida en la que las temporalidades culturales conviven simultáneamente.

3.3. El lenguaje de los jóvenes

Al igual que en *¡Qué viva la música!* *Conciertos del desconcierto* pone en escena el habla particular del grupo o los grupos a los que pertenecen sus personajes. Dice el protagonista, hablando de su infancia, al comienzo del libro

Nadie quiso correr riesgos en el juego del goce, haciéndose la infancia solitaria y triste; fui el único que espero el llamado a las clases para continuar resolviendo las sumas y restas en el a-e-i-o-u de los días, de cabeceo en cabeceo y bla bla bla bla... la

saliva que cae en la camisa y el tizazo del profe, acompañado de un grito en pregunta sin respuesta.

En verdad me tienen sin cuidado sus malas notas, profesito –quise decirle-, pero eso si párela con la tiza porque quien busca encuentra”- el hombre se convencía de su autoridad:

-Que mañana me trae esta nota firmada por su madre.

Y por la suya también –pensé-, si quiere nos vemos a la salida con par piedras y sin llamar ambulancias, así por sorpresa, haciéndonos los locos. Pero se me tiemblan los pantalionson y no faltaran los soplonos que por un 10 se abren de piernas y venden hasta a su propia madre. Lo mejor es cuidarnos de salud, putearlo en silencio y tragarnos la rabia escupiendo hacia adentro, sonreírle en plan humilde. Eso les gusta y los mantiene sumidos en su ignorancia, se los gana uno y después se puede ir de frescos y andar tranquilos. (Ibíd, p. 15)

Se observa, pues, en la novela una necesidad de relatar con fidelidad el habla de los adolescentes de la Colombia de fines de los setenta y comienzo de los ochenta. Se había dicho anteriormente que el habla, la jerga, pertenece a un grupo en particular, en un momento determinado y no tiene pretensiones de duración ni de universalidad. Este habla que se registra en la novela de Caicedo corresponde al propósito general de la misma que es el de, junto a la música, configurar un discurso o relato transitorio, de lo contingente y no duradero que, nos parece, es uno de los aciertos de la misma mediante el cual se posiciona dentro del *campo* ante otras novelísticas consolidadas y emergentes. En *Conciertos del desconcierto* la función del registro informal del habla se hace un poco contradictorio en el proyecto general de la obra ya que su carácter transitorio e intrascendente se contrapone a los mega discursos de Macarius en los que realiza disertaciones ético-filósofico-religiosas que tratan de validarse como verdades absolutas de las que las nuevas generaciones tendrían que hacer caso total y absoluto ya que se configuran como afirmaciones irrefutables de un nuevo orden

*Siempre al despertar escuchareis las voces del silencio,
Veréis a los átomos -nuestros creadores-
Discutiendo el momento del final del hombre,
Y al captar la mirada huirán al infinito éter
En ese nuevo comienzo de la vida del espíritu. (Ibíd., p. 34)*

El ritmo marcado por la guitarra del inesperado Profeta del Ruido era característico con respecto a los acordes del guitarrista de Las Madres del Revólver, y al oírse su voz paralizaba al público que no sabía si gritar de entusiasmo o mantener hasta el final este silencio. Hubo un intermedio y continuó la música; de entre el público se lanzó el primer grito y a este se sumaron otros gritos y las palmas se batieron; algunos espectadores, poniéndose de pie, comenzaron a danzar sin ritmo, y el Profeta del Ruido con un látigo en la mano lo hacía sonar en la fricción con el aire y al mismo tiempo distorsionó la guitarra, desgarrando el sonido en pesadillas, transformándose la música en lamentos lujuriosos; el movimiento plástico del conjunto de sombras y el látigo en las manos de Macarius formaban el cuadro perfecto del purgatorio humano, aquel ángel-demonio de cara dulce y cuerpo blando transformado en puma, había que verlo autoflagelarse para creerlo, de cada latigazo salía un nuevo sonido, la sangre manó de sus heridas, acompañando una sonrisa.

*Estos son los escritos con sangre
Mi dolor se extenderá a cada uno de ustedes
Regalo de pequeñas palabras somos los nuevos profetas
Que anuncian la venida del Anticristo.
Los proscritos al desahucio eterno
Vuelve a sonar la música de Las Madres del Revolver
Aprovechen los chispazos para encender los barillos
Aspiren fuerte si quieren lograr la traba
Son los nuevos ejercicios de respiración
El nuevo aire que nos descontamina,
Si se parten los pulmones en el féretro los reparamos. (Ibíd., pp. 34-35)*

Nótese la diferencia entre los registros del habla del protagonista (bla bla bla, pantalionson, putearlo, soplones) y el tono elevado de los discursos de Macarius (vuestrs, proscritos, desahucio) que revelan las diferencias contradictorias en el proyecto narrativo de Magil, aunque podría tratarse de un contraste necesario dependiendo de la interpretación. Pareciera que el objetivo del autor de referir el habla de los adolescentes de la época tiene más que ver con una necesidad de ubicar las narraciones y los diálogos en un contexto

socio histórico más que el de funcionar como eje semántico-significativo. En este caso la *forma composicional* no alcanza a generar una *forma arquitectónica* o de visión y evaluación del mundo coherente. Pareciera que el relato realmente válido, el que tiene algo profundo que comunicar y que se configura como el portador de la *forma arquitectónica* es el de los discursos del profeta, relato que, en la configuración de la novela, fracasa no debido a su coherencia sino a la imposibilidad de realización del mismo en contra de las poderosas fuerzas del mercado.

3.4. ¿Una novela de *música dura*?

Se había mencionado que las tres novelas estudiadas en este trabajo comparten el hecho de que se encuentran estructuradas en torno a la *música dura* como elemento central en su configuración de sentido. Esta música tiene como común denominador el hecho de que reacciona en contra del sistema y no hace concesiones al gusto burgués (como por ejemplo la música de Los Graduados en *¡Qué viva la música!*). Sin embargo la música funciona de manera diferente en las tres obras. En esta en particular, el rock es importante como forma de englobar discursos racionales sobre los cuales poder cimentar un nuevo tipo de sociedad, ya que se reconoce que los valores tradicionales son caducos y retrógrados. Dice el protagonista

Salir, regresar, volver a salir y regresar a casa con el mismo deseo de echarnos cuesta abajo en la búsqueda incansable de algo nuevo que nos aleje del cansado mundo. Llegar y saludar: “¡Hola mamá!”; besar su mejilla arrugando la nariz y sin descargar los libros, escuchar el regaño por la nota del estúpido profe y el reclamo de por qué no espera a su hermanito. “¡Acaso soy guarda de mi hermano!” –respondí un día cuando me enseñaron el cuento de Caín que mató a su hermano Abel, dándolo por desaparecido. La respuesta hizo estallar a mi madre, tan susceptible con sus hijos, y aquella tarde recibí el doloroso castigo que creó el odio; le tenía entre ojos y hasta el

momento no he superado esa reacción. Odio a mi hermano con la misma fuerza de un enemigo y nunca pusieron sentarnos en la misma mesa; en lo posible he tratado de evitar el menor roce, y al ser el mayor puedo despreciarlo mucho más. (Ibíd., p. 16)

Su hermano es el representante de los valores de los que el protagonista trata de escapar. Aquel es el correcto estudiante o ciudadano, perfectamente vestido, que ocupa los primeros puestos en el colegio y del que sus padres están orgullosos; quien estudiará, tendrá una profesión, se casará y tendrá hijos. Vida que el protagonista rechaza por considerarla inauténtica y falsa. La existencia que el burgués anhela y que esconde tras de su supuesta perfección los horrores del sistema capitalista, sus desigualdades y el manejo que hace el poder que convierte a los seres humanos en fotocopias uniformizadas y deshumanizadas. El escape se hace primero con las drogas y luego con los conciertos, a los que huirá después de abandonar el colegio, y que le permitirán aliviar y expresar sus tensiones y la posibilidad de concreción de un ideal humanizador y humanizante, además de un sentido de colectividad con el grupo con el que desea compartir metas e ideales comunes. Más adelante sigue

Son los inicios de la marihuana: el pequeño barillo en erupción nos produce la perseguidora, unos ojos fijos de jueces y fiscales queriendo conocernos, pero no hay que asustarse ante esas miradas de las sillas, mi hermano de la niebla: éstos son los primeros efectos fuertes y luego viene la parte legal, el goce alucinante. Hay que ser sin miedo e ir fumando en orden hasta reventar la zabeca, nadie pregunta si quieres vivir o quisiste nacer y ahora el problema es nuestro: ser libres, perder el miedo a volar y lanzarnos al vuelo. No es justo si obligan a vivir que dejen vivir cómo se quiere, ¿o es sólo el ciudadano cotidiano quien tiene derecho a perderse en sus vicios. El caos del hombre vence a la razón y la razón se vuelve razonable. De eso se trata: sus goces son otros pero se aburren a la larga y el peso de la mea culpa los acompaña. Ahí se agudiza la contradicción, siempre quieren tenernos en el orden de sus vidas y ¿quién es quién para juzgar la debilidad humana? (Ibíd., pp. 17-18)

Más adelante abandonará el colegio y conocerá a La Mona, integrante de los Apóstoles del Morbo, con quien comparte los mismos valores y con quien se entrega al mundo de los conciertos que les permitirá, junto a la droga, la concreción de sus ideales en la música como la máxima expresión y salida posible en contra de los valores burgueses que fundamentan el mundo. Al igual que en *¡Qué viva la música!*, existe una fuerte crítica a la manera del pensamiento moderno del cual uno de los máximos exponentes es Marx:

Sabía lo que hacía que bien lo sabía y los estudianticos de Marx en el bolsillo lo relevaron de atrás para adelante y durante un tiempo centraron su vida en esto, pero en el momento de la verdad no llevaron los truenos del saber, el viejo de las barbas blancas, quien lo ve con su cara de fraile en Semana Santa, les aguó la fiesta de fin de año, porque no pudieron beber ni celebrar. (Ibíd., p. 20)

Lo que dice bien que sabía es que se retiraba del colegio y se dedicaba a los conciertos: a la música y a las drogas. Marx es el representante del establecimiento, la vida que abandona es aquella de la cual es representante: la modernidad, la que asume es la vida de los conciertos, expresados fundamentalmente por medio de la *música dura*, la que no hace concesiones al espíritu burgués del cual Marx es la contracara de la moneda de un mismo fenómeno. Pero en la novela la música permanece como un campo inexplorado. La música no se “escucha”. No tenemos relación de tema alguno ni de la manera en que el rock se configura. Sabemos que hay muchas bandas, dentro de la que Los Apóstoles del Morbo es la más importante ya que es la del protagonista. Pero no tenemos idea de las canciones en sí cómo canciones que tienen música y letra. Inclusive el genio artístico de los músicos no es descrito ni desarrollado. Sabemos que están allí, como un fondo necesario para los discursos de Macarius que son los importantes. Sabemos que la música que se hace (que se dice que se hace) es rock, pero no de qué tipo; simplemente que es

una *música dura* que permite algún sentimiento de colectividad. Y estos discursos no pertenecen precisamente al rock, como ya se había mencionado, sino que son una especie de manifiestos acerca de una nueva humanidad posible basada en la hermandad y la libertad más próximas al ideal *hippie-folk* que a la sensibilidad rock.³³

No es la imposibilidad del relato musical, como en la novela de Caicedo, lo que se configura como eje problemático en la novela, sino la imposibilidad del discurso moderno que es expresado en los discursos de Macarius. La música en la obra está al servicio de los conceptos, es nebulosa e indefinida. Permite un sentido de colectividad, pero es una comunicación racional basada en las ideas y no en la anulación del yo dionisiaco que se fusiona en los demás mediante la saturnalia. Sabemos que es rock, pero no sabemos exactamente cuál. Sabemos que es música que reacciona en contra del espíritu burgués, pero no ataca de fondo los cimientos de su establecimiento.

El tema fundamental de la novela es la imposibilidad de concreción de la humanidad posible representada en la forma de vida de los conciertos y de la filosofía de los discursos que en ellos se recitan. La música hace parte importante, pero en la novela es más un decorado. Al respecto es importante anotar que el rock fue fenómeno dual que se movió siempre entre el arte³⁴ y la cultura de masas; entre la posibilidad de expresión de la propia

³³ Diferencia delineada en notas 30, p. 55 y 32, p. 58.

³⁴ Felipe Vidal afirma en su artículo 'Símbolo y simulacro una contradicción interna que el rock es un fenómeno cultural que se mueve entre varios ámbitos

lo moderno y lo posmoderno, lo experiencial-identitario y lo económico-comercial, dando lugar a un fenómeno contradictorio que es a la vez representación cultural y mercancía, símbolo y simulacro, algo auténtico y una simulación.

La cultura rock representa una peculiar confluencia histórica entre el modernismo, las vanguardias artísticas y la cultura de masa propia de la posmodernidad. En cuanto posmodernismo, se ha constituido desde sus inicios como una fuerza cultural subversiva y de oposición al sistema, participando de características comunes con las vanguardias de inicios del siglo XX: la utilización de muchas técnicas artísticas experimentales, así como su

ánimo ofensivo hacia la burguesía y sus valores. Pero la cultura rock es también un fenómeno posmoderno en cuanto cultura de masas mercantilizada por la industria cultural, lo que a su vez le distancia del modernismo por cuanto éste pretendía que la estética se desarrollara autónomamente de su mercantilización.” (Vidal, 2006, p. 12)

O sea que para el articulista el rock de características modernas es el que resulta de valor crítico y poseedor de autenticidad ya que la posmodernidad anula la crítica porque toda actividad cultural se halla absorbida por las fuerzas del mercado

El modernismo remite, en las artes visuales, a corrientes como el expresionismo, el dadaísmo, el futurismo o el constructivismo, siendo todas ellas manifestaciones de consciente oposición a una cultura por ellos considerada decadente y burguesa. La posmodernidad, por otra parte, se caracteriza, entre otros rasgos, por la penetración del capital –con su mass-mediática mercantilización- a todos los ámbitos de la vida cotidiana, lo que conlleva la abolición de cualquier posibilidad de distanciamiento desde el cual poder ejercer la crítica, al encontrarse integrada la producción estética con la producción de mercancías. El arte posmoderno, a su vez, refleja los cambios epistemológicos y materiales de su tiempo ya sea con una celebración de la diferencia, con la exaltación de las imágenes, las superficies y los simulacros, así como la mezcla entre la alta y la baja cultura. Todo ello mediante mecanismos estéticos como lo son el pastiche, la autorreferencialidad, la intertextualidad, y la parodia vacía. (Ibíd., p11)

Consideramos que, como varios autores afirman, lo posmoderno corre el riesgo de perder su carácter crítico y volverse una discursividad vacía, pero, a la vez, existe la posibilidad de una posmodernidad valiosa, como lo reconoce Fernando Cruz Kronfly en el ensayo titulado *Ser contemporáneo*. Ese modo actual de no ser moderno en el que se reconoce que lo contemporáneo es la contracara de la posmodernidad éticamente justificable, aquello que nos hace sentir actuales solo por el hecho de no pensar y de no poseer relato o discurso alguno. Caso en el que terminamos siendo devorados y manipulados por la racionalidad instrumental del sistema. Pero existe una salida posmoderna en la que se puede rescatar la individualidad y el pensamiento crítico

Pensar por nosotros mismos, separados de la guía de los dioses, he ahí la consigna: el hombre solitario enfrentado a su propio destino, el hombre siendo por fin obra de sí. Pero son bien pocos quienes asumen el vacío de esta manera, sin sufrir el impacto de su horror. El horror al vacío, el horror ante la ausencia y crisis de los fundamentos, el horror al desvanecimiento de las ideologías y de los grandes relatos otorgadores de sentido. Entonces, una de dos: o se asume el vacío, la desesperanza y la ausencia de sentido posmodernos, con la misma entereza con que se asumió en su momento la pérdida de lo sagrado por causa de la secularización de la cultura, que es lo que podría proponerse como una auténtica ética posmoderna, a la que adhiero, o se corre el riesgo, como lo estamos viviendo, de caer colectivamente de bruces en una especie de nueva edad media que se autodenomina “nueva era”, caracterizada por los nuevos neo-misticismos, que de nuevos no tienen nada sino apenas su forma y su revestimiento tecnológico, garantizados por su olvido del pasado. (Cruz Kronfly, 1998, p. 42)

Entonces nos encontramos ante la pérdida de todo fundamento, asaltados por la desesperanza, el nihilismo y la ausencia de sentido, y en consecuencia quedamos delante del vacío y de su horror. Ante esta crisis aguda de lo moderno, que es cierta, muchos han salido corriendo hacia el neo-misticismo a fin de refugiarse en sus viejas promesas de fundamento y de sentido, cuando más bien deberíamos volver los ojos con entereza a Kant para esgrimir la idea de la mayoría de edad y saber vivir no sólo sin los dioses sino incluso sin la esperanza, sin el sentido, sin el fundamento y sin la Razón dictatorial, como simples hombres humildes que no marchamos hacia el bien ni hacia el mal, sino solo apenas hacia alguna parte en el confuso y cerrado horizonte, en medio del azar y el agitado proceso de autoconstrucción e invención diaria del “camino”, que es el que decidimos que sea. Pero esto definitivamente es para valientes. Y los valientes se cuentan en los cinco dedos de la mano y sobran dedos. (Ibíd., p. 44)

sensibilidad y la presión que ejerce el *establishment* para producir una música basada en estudios de mercado para dar gusto a la mayoría y aumentar los números en las ventas.

Nos parece que acá está el elemento valioso de la novela y es esbozar esta dialéctica que ocurrió en el mundo del rock y que ha sido objeto de numerosos estudios sociológicos y musicales. Si bien la salida posible para los personajes se halla representada en los conceptos acerca de la nueva sociedad propuesta que la música permite comunicar, también se nos muestra la imposibilidad de ese proyecto ante los poderes del sistema. El rock y su estética transgresora terminan siendo manipuladas y controladas y la tal *música dura* siendo una imposibilidad, un camino que termina dejando a los protagonistas ad portas de la posmodernidad: seres cansados y marchitos que terminan reconociendo la inutilidad del esfuerzo y la imposibilidad de su relato musical, y, sobre todo conceptual. Así lo podemos apreciar en la novela cuando el protagonista advierte que Los Apóstoles del Morbo y su amante, La Mona, están acabados o a punto de hacerlo y que, a pesar de su llegada que suponía una inyección de vitalidad, puede apreciar lo que a él mismo, más adelante le ocurrirá. Advierte que todo se configura como una farsa y que se acerca el comienzo del fin

La Mona lo miró largamente, sorprendida ante sus palabras y lo rodeó con sus brazos al hablarle.

-Me idealizas demasiado y sin medida- dijo. Tú crees que los ídolos son los importantes en estos momentos y tienes algo de razón, pero los ídolos no nacen, los ídolos se hacen y Macarius es un ídolo levantado por el Gringo, y para que el Gringo lo hiciera le tocó sacrificar sus ideales y principios Yo conocí a Macarius antes de ser lo que es hoy y te aseguro que era totalmente diferente, y será mucho más diferente cuando regrese de su viaje, de eso puedes estar seguro. Yo estoy cansada y acabada, no puedo continuar con este juego sucio de esperanzas, quiero terminar con esto y lo que dices de los Apóstoles creo que es cierto. Creo que ellos también piensan que el festival va a ser su última actuación, luego se retirarán, no lo hemos hablado pero eso lo presiente cada uno de ellos, y en cuanto a mí no sé qué pasará. A veces pienso que

lo mejor sería viajar sin rumbo por caminos perdidos y acostarme con el primero que me ofrezca un techo donde dormir y una buena dosis de evasión. Estoy cansada y no puedo hablar más de esto, estoy destruida.

Fue una pareja prematura que no llegó al aborto, realizaron innumerables trabajos en compañía, convirtiéndose en el eje vital de Los apóstoles del Morbo, pero la jugada de la adolescencia terminaba y había que comenzar una nueva partida sin dejar ir el calor de la vida. Les quedaron los recuerdos y la despedida eterna de la cual tan sólo quedó el sabor de fresa y el penetrante aliento a menta. (Ibíd., p. 91)

3.5. *Conciertos del desconcierto y la posibilidad abierta*

La novela, nos parece, termina con una posibilidad abierta: el fracaso del protagonista no es un fracaso total ya que el hecho de quedar vivo más allá de la muerte, en un estado de conciencia, que es desde donde narra la parte que le toca de la novela, expresaría una salida posible. El hecho de poder relatar de manera clara y articulada a través de palabras y conceptos su vida es ya un intento de organización de un caos que resulta conjurado por este procedimiento. Al dirigirse al lector como narratario y llamarlo “hermano de niebla” lo está haciendo partícipe de su confusión. Confusión que ya se halla expresada en el título del libro como “desconcierto”. De alguna manera pareciera que existe una forma tácita de redención de esta vida del protagonista que resultó una apuesta equivocada e inútil: la posibilidad de anulación del *desconcierto*, mediante la razón, en una síntesis dialéctica que permitiese la reorganización y reformulación de este proyecto músico-conceptual fallido para poder hacer frente al sistema de manera más eficiente. Es como que el proyecto narrado hubiese fracasado por juvenil inmadurez y la novela sugiere, a manera de interpretación propia, una salida posible: si se hubiese tenido las armas necesarias, el proyecto de humanismo formulado hubiese podido triunfar, ya que su fracaso se debió a

factores externos y no a inconsistencias ni contradicciones internas en el discurso que lo sustentaba.³⁵

La novela, pues, se resiste a abandonarse a una indiferencia posmoderna y propone alguna salida moderna que fuera una síntesis más madura y mejorada. Al respecto de esto nos dice Marshall Berman en su libro *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad* que la modernidad no es un proyecto terminado ni destruido sino que está produciendo constantemente nuevos tipos de modernismo y generando nuevas reacciones y sensibilidades en los seres humanos que la experimentan

Las futuras adaptaciones exigirán grandes agitaciones sociales y políticas; pero la modernización siempre ha prosperado en el conflicto en una atmósfera de “incertidumbre y agitación permanentes” en la cual, como dice el *Manifiesto comunista* “todas las relaciones están rotas y enmohecidas...quedan rotas. En tal atmósfera, la cultura del modernismo seguirá desarrollando nuevas visiones y expresiones de la vida: pues los mismos impulsos económicos y sociales que transforman incesantemente el mundo que nos rodea, para bien y para mal, también transformarían las vidas interiores de los hombres y las mujeres que lo habitan y lo mantienen en movimiento. El proceso de modernización, aun cuando nos explote y atormente, da vida a nuevas energías y a nuestra imaginación y nos mueve a comprender y enfrentarnos al mundo que la modernización ha construido, y a esforzarnos por hacerlo nuestro. Creo que nosotros y los que vengan después de nosotros, seguiremos luchando para hacer de este nuestro hogar, incluso si los hogares que hemos hecho, la calle moderna, el mundo espíritu moderno, continúan desvaneciéndose en el aire. (Berman, 2006, p. 367)

Es en este sentido expresado por Berman que la obra funcionaría: no como una discursividad nihilista o indiferente, sino con la “sangre caliente” del hombre moderno que busca y trata aún de aferrarse a algún sentido posible y se hace opositor manifiesto o se

³⁵ Según Racionero (1988) el rock (en nuestro propio concepto el hipismo) fue desbaratado por el sistema y trivializado como industria musical. El fenómeno entero se banalizó despojándolo de su rebeldía y peligro para los fundamentos de la sociedad. Según Racionero el fenómeno hippie fue banalizado por el *establishment* mediante la adulteración de las drogas psicodélicas y mediante la postergación de los hippies a bucólicos enclaves campestres. (pp. 14-15)

entrega a fuertes momentos de delirio y éxtasis. En la novela, lo que se observa es el intento de los personajes por darle asidero a sus ideales en el mundo y la búsqueda incesante que realizan para poderlo concretar. La obra trata de reaccionar en contra del sistema oponiendo su relato de *música dura* de choque, aunque aquel termina ganando el pulso. Pero queda la posibilidad abierta acerca de que pasaría de haber existido las condiciones para estos jóvenes de poder haber llevado a cabo las propuestas éticas expresadas mediante los discursos de Macarius, o sea una posible modernidad dialéctica que fuese capaz de generar, e incluir inclusive, a sus contrarios con el fin de realizar síntesis en las cuales la misma se vería fortalecida y justificada o como lo afirma Berman

Ser modernos es experimentar la vida personal y social como una vorágine, encontrarte y encontrar a tu mundo en perpetua desintegración y renovación, conflictos y angustia, ambigüedad y contradicción: formar parte de un universo en el que todo lo sólido se desvanece en el aire. Ser modernista es, de alguna manera, sentirte cómodo en la vorágine, hacer tuyos sus ritmos, moverte dentro de sus corrientes en busca de las formas de realidad, belleza, libertad, justicia, permitidas por su curso impetuoso y peligroso. (Ibíd., p. 365).³⁶

³⁶ El texto de Berman es el desarrollo de un aforismo de Marx: "Todo lo sólido se desvanece en el aire; todo lo sagrado es profanado, y los hombres, al fin, se ven forzados a considerar serenamente sus condiciones de existencia y sus relaciones recíprocas." Este le sirve al autor para explicar el carácter efímero y evanescente de la modernidad que destruye todo lo que crea con el objeto de ser mejorado. Por ello nadie puede sentirse como en casa, ni puede verse o sentirse identificado con ninguna identidad nacional, grupal o colectiva, ya que apenas creadas, tienden a ser disueltas. El texto es fundamentado en una concepción hegeliana de desarrollo dialéctico de la historia. Para Berman la modernidad no ha agotado sus energías, cómo creen los posmodernos a los que critica duramente, sino que sigue creando posibilidades de nuevos modernismos o manifestaciones espirituales, culturales y sociales generados por la misma. El libro comienza haciendo una interpretación al *Fausto* de Goethe y demostrando la tragedia del desarrollo: cómo Fausto, hombre moderno por excelencia, termina destruyendo mundos y visiones de mundo valiosas. En el resto del texto encontramos las diferentes clases de modernismos que la modernidad ha generado: modernismo de la calle, de la autopista, del subdesarrollo, etc., Algunos de ellos alienantes, otros valiosos; pero todos ellos demostrando que la modernidad es un proceso dialéctico de síntesis de contrarios. Lo que es ejemplificado mediante Baudelaire que, como padre del concepto de la modernidad, tuvo actitudes diferentes para con ella alabándola (pastoral), negándola (contrapastoral) para terminar con una síntesis en la que predomina la tensión de esos contrarios que sería para Baudelaire motivo estético fundamental, descubriendo la verdadera esencia y belleza modernas: precisamente la belleza de lo pasajero, lo incompleto, lo azaroso, lo efímero, lo feo y lo contingente.

3.6. Conclusiones

La música en *Conciertos del desconcierto* no es la única posibilidad de relato, sino que se halla puesta al servicio de una discursividad de tipo moderno-racional que pretende generar nuevos nortes de ruta para una sociedad que descubre que el imperativo categórico moderno de la autonomía le ha llevado por vías inviables e inauténticas. Magil demuestra, mediante este simulacro ficcional, la imposibilidad de concreción de este relato músico-conceptual en el que el lenguaje de los jóvenes y las drogas se configuran como elementos importantes, pero más cómo puestas en escena testimoniales de la forma de vida de la contracultura en los años setenta. La obra no alcanza a conectar estos elementos y a dotarlos de un sentido para establecer una *visión* y juicio de mundo (*forma arquitectónica*). Por lo tanto la ruptura con la novela idealista no se produce ya que la música no trasciende como contenido para producir *forma*, quedando como simple alusión temática.

El libro, pues, desarrolla la imposibilidad de este relato en el que las ideas, como portadoras de la racionalidad, funcionan como mapas de guía de una propuesta malograda. Sin embargo la novela queda abierta a posibles interpretaciones dentro de las cuales diremos que esta discursividad planteada si hubiese podido ser posible de haber podido desarrollarse de manera más organizada para poder hacer frente al establecimiento y a la racionalidad instrumental. La novela advierte de los peligros que corren las nuevas propuestas de

Berman critica a Foucault, al que considera el único digno de llamarse posmoderno, al afirmar que somos todos unos engranajes de la máquina de poder y que no poseemos autonomía ni libertad. Dice que muchos intelectuales han tratado de unirse a este pensamiento que lo que hace es dejarnos en un estado de indiferencia y pasividad absolutas: una coartada para la pasividad histórica y para no "(...) resistir a las opresiones e injusticias de la vida moderna, puesto que hasta nuestros sueños de libertad no hacen sino añadir más eslabones a nuestras cadenas; no obstante, una vez que comprendemos la total inutilidad de todo, podemos por lo menos relajarnos." (Ibíd., p. 25)

humanidad posible ante un sistema que posee mucho poder ³⁷y que termina por volver inauténticas hasta las manifestaciones artísticas más bienintencionadas y mejor estructuradas.

Conciertos del desconcierto se configura a todas luces como una novela de características modernas, aunque, tal vez, fue pensada para seguir algún tipo de proyecto estético posmoderno y no lo haya logrado. Sin embargo se entrevé una característica que varios pensadores han advertido como nociva acerca de la posmodernidad: como en esta el pensamiento y la razón desaparecen, el arte corre el peligro de volverse parodia vacía, arte insustancial en el que importa más el *performance* y la puesta en escena que el contenido mismo. Diremos entonces que la novela se encuentra en una línea fronteriza entre las

³⁷ Cristian Martín Pérez Colman explica en sus ensayos (2009-2010), que son ampliados en su tesis doctoral (2015) y sustentados en la teoría de *Las reglas del arte* de Pierre Bourdieu (1997), la manera en cómo el rock llega a convertirse en una manifestación artística y a conquistar la autonomía que en un principio no tenía por estar sujeto a las leyes del mercado. Ver notas 30 y 32, pp. 55 y 58.

En el comienzo está la primera etapa del rock'n'roll desarrollada por músicos negros norteamericanos provenientes del góspel y del rhythm and blues y que llega a su apogeo en los Estados Unidos con Elvis Presley. Este subgénero entra en un periodo de decadencia al ser absorbido por el mercado, trivializando el carácter de rebeldía y crítica que pudo llegar a tener. Sin embargo el *rock n'roll* es incorporado en Inglaterra y pasaría a denominarse en adelante solo como rock, fenómeno del que serían directos receptores Los Beatles. Sin embargo aún el rock no había ganado su autonomía y tendría que recorrer un largo camino hasta lograr su autonomización o sea el momento en que el músico tiene la libertad para elaborar su obra, en este caso el producto discográfico, por encima del manager, de los productores discográficos y de las presiones de los compradores, las radioestaciones y los estudios de mercado: "En esta cadena de colaboración de diversas formas de trabajo, la actividad de los músicos queda reducida a un mero paso o protocolo en la creación de una obra de consumo cultural. El campo en el que se hallan los músicos es este. La producción se estructura según la existencia de un gusto manifestado en la compra de determinado estilo de música. La capacidad de improvisación representa un riesgo que no todas las compañías asumen con gusto. (Pérez Colman, 2010, pp. 7-8)

Es entonces en la época de los setenta cuando los músicos de rock logran mejorar las condiciones de su trabajo y vehicular posiciones ideológicas dentro del campo económico y de poder. El grado de autonomía plena se logra cuando los mismos músicos alentados por sus compañías discográficas logran componer su propio material: estamos hablando de Rolling Stones, The Kinks, The Animals y The Who.

Existirían, entonces, tres estilos o ideologías en este fenómeno: "(...) la tradición de protesta, encarnada por el folk rock, el rock como música popular de entretenimiento (llamado pop rock o mera música popular) y el rock como arte o, simplemente rock." (Ibíd., p. 8)

temporalidades modernas y posmodernas. Diremos también que la novela termina donde comenzaría *¡Qué viva la música!* Ante el fracaso de cualquier proyecto de carácter ideal en el que los personajes de la novela de Magil quedan en total “desconcierto”, aparece la heroína de Caicedo para establecer una axiología promulgada desde su interior: ante la muerte de cualquier relato portador de sentido y cualquier esperanza que justifiquen el hacer colectivo queda la música como único posible, destinado a desaparecer y a tornarse insustancial (como cualquier verdad promulgada por ser humano alguno): transitorio, contingente, insustancial y finito. Ambos héroes, el protagonista y María del Carmen Huerta, fracasan en el intento de concreción de sus ideales, pero mientras el de Magil queda en estado de perplejidad y con un sentimiento de dolorosa pérdida, la de Caicedo acepta su destino con resignación, ya que la orfandad axiológica que ello le produce es asumida desde el comienzo y aceptada con todas sus consecuencias.

4. *OPIO EN LAS NUBES*: ¿FICCIÓN POSMODERNA DE LA FRAGMENTACIÓN?

De las novelas trabajadas *Opio en las nubes* ha tenido una inusitada recepción de los lectores en la última década con varias ediciones y un interés creciente de parte, especialmente, del público adolescente. Sin embargo queda como un fenómeno local que no ha logrado traspasar las fronteras y lograr una atención de la crítica internacional como lo ha hecho *¡Que viva la música!* Lo cierto es que, en la lucha de la novela (como la de cualquier otra) por lograr un posicionamiento dentro del *campo* y por ingresar al canon, ha despertado y sigue despertando opiniones encontradas; desde los que la consideran un producto contemporáneo con poco valor hasta los que piensan que es la verdadera gran novela posmoderna colombiana, de la que desaparece cualquier ideología y se acepta la pérdida total del sentido y la esperanza.

Creemos que la novela presenta elementos interesantes de los que se pueden inferir conclusiones a nivel crítico, pero adolece de fallas en su construcción, lo que no le permite haber podido consolidarse definitivamente. Afirma Silva en la reseña de la *Gaceta de Colcultura* que el gran valor de la obra se halla en el intento que hace de romper el canon literario con una propuesta radical, novedosa y escandalosa de la que “la fábula ideológica ha desaparecido ya por completo.” (Silva, 1995) Pineda Botero, a su vez, desarrolla la tesis en su artículo de que la novela se malogra debido a su monologismo que hace que la novela que pretendió Chaparro Madiedo construir: descuadrada, desconectada, completamente polifónica y dialógica, termine por volverse reiterativa y tediosa, ya que esa tal polifonía no se concreta al haber un discurso único que es repetido por todos los

personajes, narradores y voces del libro quienes utilizan los mismos procedimientos de ruptura, como lo piensa, citando también a Pineda Botero, Jaime Alejandro Rodríguez (Rodríguez, J.A. 2013, párrafo 6)

En el presente trabajo mostraremos los resultados de la investigación que ha reunido y revisado la opinión de la crítica existente acerca de las virtudes y defectos que la misma ha entrevisto en *Opio en las nubes* y lo interpretaremos a la luz de la hipótesis de esta investigación: intentaremos contestar la pregunta: ¿Desarrolla la novela un *relato musical* de la ruptura que le daría una especificidad y la ubicaría dentro del *campo* literario de fines del siglo XX como una novela de oposición ante la novela detentora de la supremacía simbólica?

4.1. ¿Novela de la posmodernidad?

¿Qué características debería tener una verdadera novela posmoderna? La pregunta es un tanto ambiciosa, más cuanto el término se haya todavía en discusión por los teóricos, habiendo algunos que simplemente no lo aceptan. Diremos que es muy difícil lograr una definición que dé cuenta de la complejidad del término ya que el mismo tiende a la fragmentación, la transitoriedad y la incoherencia. Buscaremos, pues, las características de la novela posmoderna no en una definición sino en un contraste con lo moderno: la posmodernidad es simplemente todo aquello que no es la modernidad. Más que un planteamiento claro y distinto, cosa que, hablando de la posmodernidad, sería un contrasentido, lo que desarrolla es una sensibilidad de conciencia del final, de no posibilidad de sentido alguno y de aceptación de la fragilidad y la transitoriedad. O sea,

cómo se dijo, todo aquello que no es la modernidad que, amparada en la razón, busca siempre asentarse sobre lineamientos definidos y estables. Lo anterior matizado dentro de una previsión: lo posmoderno es un concepto ideal que no siempre se corresponde con lo real. La modernidad no excluye la posmodernidad, sobre todo en Latinoamérica en donde lo habitual es la coexistencia de temporalidades y los procedimientos estéticos posmodernos no siempre son propios exclusivamente de ella, sino que, en gran mayoría, ya habían sido planteados anteriormente por artistas modernos. Piénsese, por ejemplo, en los aportes de las vanguardias como el cubismo que ya había desarrollado el concepto de la fragmentación mucho antes de que se llegara a pensar que era, precisamente, una de las características intrínsecas del arte de la posmodernidad.

El arte posmoderno asume la imposibilidad de construcción de sentido alguno de tal manera que no hay verdad absoluta, sino interpretaciones de la misma. La realidad misma se convierte en una ficción más. Lo anterior se ve demostrado a través de la *metaficción* que sería el procedimiento que mostraría precisamente la calidad de artificio de cualquier posibilidad de organización narrativa que pretendiese otorgarse la calidad de detentora de sentido alguno: lo que los autores han definido como autoconciencia narrativa. (Rodríguez, 1995)

La novela posmoderna lo que hace es deconstruir el sentido, mostrando los diferentes ángulos posibles de interpretación. Actitud que revela la imposibilidad de verdades personales, sectarias o grupales y, al tiempo, nos previene en contra de la asunción de hermeneútics individuales que pudiesen querer formularse como fundamentales o mejores que las demás. Deconstrucción, que bien utilizada, podría configurarse como una poderosa arma crítica del arte posmoderno. Como afirma Torres: “(...) la novela posmoderna

implica entonces una lectura no obligada, un no contar seguro y orgánico, un narrador homogéneo, una lectura menos comprometida con lo externo y representativo, y capaz de absorber lo fragmentario, de convivir con la inestabilidad y de presenciar la catástrofe.” Y luego: “En lo literario estas actitudes posmodernas se evidencian en la sobre-intromisión del autor, la presencia visible del narrador, los experimentos tipográficos, las listas absurdas, el retorno infinito, el rompimiento espacial y temporal del texto, la auto reflexión materializada en la inclusión de la crítica literaria, la contradicción, la discontinuidad, el exceso, la aleatoriedad, la permutación, las vacancias, el hurto selectivo y explícito de otros textos, los diálogos absurdos, la combinación de artes y de géneros, entre otros recursos que garantizan la simulación.” (Torres, 2004, párrafo 17)

Otro elemento importante de la literatura posmoderna es la participación del lector que se vuelve creador también del texto en una relación de doble productividad. Según Rodríguez, la obra la hace el lector lo que requiere que este posea nuevas y mayores competencias. Como las más importantes, entre otras, se encuentran la doble productividad ya mencionada, la capacidad de determinación de la indeterminación, las relaciones ligadas al sentido y el grado cero de la interpretación. (Rodríguez, 2000)

Para terminar, habría que decir que en la posmodernidad las fronteras entre el gran arte y el arte popular tienden a disolverse, lo que amplía el campo de lo artístico a sectores estéticos considerados bajos como el folclore o la cultura de masas. En este orden de ideas, la intertextualidad se configura como una práctica fundamental en la que no solo se generan intercambios entre las artes, de manera horizontal, sino que estos se hacen extensivos a las diferentes calidades y manifestaciones de lo artístico: desde el arte de avanzada hasta las formas más simples de arte popular y comercial. Lo anterior puede representar un

enriquecimiento, pero, y es un gran riesgo que corre la literatura contemporánea, también una banalización en la que el pastiche y el *Kitsch* pueden resultar nocivos a un arte de calidad y de carácter crítico que no pretenda solo generar sensaciones pasajeras o parodias vacías en las que lo que importa es el *performance* mismo como demostración, sin contenido profundo y con una dimensión interpretativa mínima, si no es que nula.

Es pues a todas luces, según lo expuesto, *Opio en las nubes* una novela que apunta deliberadamente a poner en práctica la experimentación del arte posmoderno. Pineda Botero así lo desarrolla en su libro *Estudios críticos sobre la novela colombiana 1990-2004*. Afirma que la novela, dividida en 18 capítulos es más una colección de cuentos en los que “(...) no hay relaciones de temporalidad y de causa efecto entre ellos. Están narrados por diferentes narradores, que a la vez son protagonistas” (85) y más adelante: “Estos y otros fragmentos de vidas no alcanzan a configurar una trama en el sentido tradicional. Son más bien fotografías. Un manojito de fotografías tirado al azar. Tal es el grado de fragmentación del universo desesperanzado de Madiedo.” (86)

Según Pineda Botero la novela requiere de un lector que “(...) no busque sentido ni coherencia en la trama o en las caracterizaciones, que no crea en la moral ni en las instituciones, que no piense que todo pasado fue mejor o que el mundo puede mejorar, y, sobre todo, que no sienta la necesidad de darle un sentido a la vida.” (90) De esta manera la novela desarrolla, claramente, una estética posmoderna e, interpretando al crítico, el proyecto novelístico de Chaparro posee un sentido claro y una orientación definida: asumir la imposibilidad de cualquier utopía. En su otro ensayo (Citado por Rodríguez, 2013) afirma que “En *Opio en las nubes* ya todo está desacralizado y ni siquiera se mencionan los antiguos dioses para tener un objeto de risa. Tampoco existe la oposición modernidad-

posmodernidad: el universo se ha convertido en una inmensa ciudad contaminada, desacralizada y yerma. El proceso de posmodernización del mundo ha concluido. (363)

4.2. ¿Existe alguna propuesta alternativa?

Nos parece obvio que la novela intenta a toda costa romper con el discurso hegemónico de la novela. Mediante su *forma compositiva* de carácter posmoderno pretende generar una *forma arquitectónica* de posicionamiento axiológico para romper con el discurso dominante de la década de los tempranos noventas. Su objetivo es el mismo de todas las novelas de *música dura* estudiadas en este trabajo: producir una ruptura con la novela realista o realista mágica que pretende dar cuenta mediante las ideas del verdadero orden, sentido y organización del mundo y de la realidad en Colombia y Latinoamérica.

Según Rodríguez la novela pretende romper con el discurso del logos oficial, cosa que ya había hecho Andrés Caicedo, pero "(...) a diferencia de la obra de Caicedo, donde la historia es sólida y cerrada, donde los personajes se han construido según el canon, la propuesta ideológica es clara y está más o menos explícita, existe un único sujeto de la narración y el comportamiento formal sigue una senda tradicional, en *Opio* lo anecdótico es débil y contradictorio, los personajes no alcanzan una identidad clara, no se hace culto a ninguna institución y sobre todo no hay propuesta ideológica, ni mensaje, ni enseñanza. (Rodríguez, 2013, Párrafo 11)

Asimismo afirma Rodríguez que "*¡Qué viva la música!* es una obra que hace oposición explícita al orden establecido y presenta una propuesta de resistencia muy clara: convertirse en una enfermedad de los valores burgueses." (Ibíd., párrafo 12) Para él, mientras que la

novela de Caicedo pretende suplir los grandes valores del pasado con la música y las drogas, en *Opio en las nubes* ese relato ya es imposible, no hay posibilidad de relato alguno, ni siquiera uno transitorio. Afirmación que creemos es inexacta ya que el relato musical de salvación contingente y transitoria pensamos que sí se encuentra esbozado en la novela aunque, cómo veremos adelante, este no produzca la ruptura esperada. Nos parece acertada, en cambio, la afirmación de que la distancia entre la de Caicedo y la de Chaparro es aquella que va de la modernidad a la posmodernidad. Nosotros extenderíamos esa afirmación diciendo que la distancia de la modernidad a la posmodernidad híbrida y parcial se da de la novela de Magil a *¡Que viva la música!* y de esta a la de Chaparro a la posmodernidad plena aunque, tal vez por defectos en su construcción, no se logre del todo. En todo caso la ruptura con la novela hegemónica se trata de realizar por medio de varios procedimientos:

4.2.1. Un mundo fracturado

El mundo de *Opio en las nubes* es un mundo fracturado en el que el espacio se encuentra descrito únicamente en función de escenario en donde se representan los desencuentros de los personajes, pero estos sitios no tienen comunicación entre sí. Si los parques, las plazas, etc., han poseído históricamente la función de unir a las gentes y de otorgarles algún sentido de colectividad y de pertenencia, en esta novela (malecones, penitenciarías, hospitales, bares, cárceles) se configuran como una cantidad de lugares azarosos y dispersos sin ninguna organización específica, no representan ninguna referencia a alguna ciudad, sino que podrían ser cualquiera del mundo. Existe un mar, una avenida en donde se encuentran los bares y tabernas y referencias a calles y algunos otros lugares públicos,

pero, cómo afirma Pineda Botero: “Se vive sin una memoria colectiva, sin conciencia de pasado ni de futuro. No hay proyecto de vida tampoco de alcanzar un mejor estar” (Botero, 1995, p. 84).

Alejandra Jaramillo menciona en su ensayo el concepto, extraído de Foucault, de *heteropía*. La crítica lo explica en relación a la ciudad que es simbolizada en la novela afirmando que las novelas “(...) están en la búsqueda de ser *heterotopías* con respecto a los espacios de las ciudades que representan. Se afirma que la novela pretende mostrar una de las diferentes clases de *heterotopía*³⁸ que “es la que es capaz de yuxtaponer en un lugar varios lugares que son en sí mismo incompatibles (...) pues allí es posible crear la unión de lo opuesto y lo irreconciliable.” (Jaramillo, *La simbolización de la ciudad en Opio en las nubes*, p. 303) “Los lugares de la novela, en palabras de Marc Auge, se configuran como unos “no lugares” o sea sitios “en donde confluyen las vidas de los habitantes sin que tengan ningún tipo de intercambio histórico o nacional. La espacialización producida en *Opio en las nubes* está ligada con espacios de interacción que son nombrados por su capacidad de generar encuentros y por la angustia del caos, pero que de todas formas ilustran la convivencia de las diferentes historias de sus personajes, (...) (Ibíd., p. 305)

³⁸ “Para Foucault, el espacio como entidad real, existente, se concibe como una serie de relaciones irreductibles de elementos que construyen el entramado de la vida contemporánea. Dichos elementos disímiles, tales como la arquitectura, el transporte, el gobierno, los relatos, la cultura, conforman la concepción del espacio y se interrelacionan creando un diálogo permanente de “lugares” comunes a una población. Los ciudadanos o habitantes del espacio moderno vivimos inventando una manera de relacionarnos con esos otros que conforman el lenguaje o entramado llamado “ciudad”, en el que sucede nuestra existencia, entendiendo que nosotros mismos somos uno de los elementos que la conforman. Al plantear la problemática del yo con relación con el lenguaje surge la necesidad de preguntarse por el espacio privado. Pero no podemos olvidarnos de que el espacio que vivimos como privado es siempre una contingencia, ya que pertenece, o más bien, está en permanente relación con lo externo, con el espacio como pluralidad de lugares compartidos. (Jaramillo, *La simbolización de la ciudad en Opio en las nubes*, p. 302)

Para Jaramillo *Opio en las nubes*, dentro de esta *heterotopía* de la incomunicación, se configura como una novela apocalíptica. La ciudad está siempre al borde de la destrucción y del caos, los personajes siempre se hallan en momentos límites al borde de la muerte, despidiéndose o enloqueciendo. En otro ensayo afirma que “(...) muestra la ciudad como un espacio de desolación, perdición y apocalipsis, con una estructura y un lenguaje poco tradicionales.” (Jaramillo, 2003, p. 42)

El mundo en la novela, pues, se halla roto, descoyuntado, no existe un eje axiológico que le pueda dar forma. El espacio se halla roto al igual que los vínculos de los protagonistas entre sí quienes tratan a toda forma de establecerlos, pero fracasan absurdamente encontrándose siempre frente al desencuentro. “En cambio abundan los intentos de suicidio, la abulia, los estados depresivos, el gozo efímero del licor o la droga, la felicidad fugaz del amor de paso.” (Pineda, 1995, p. 84) El *cronotopo*³⁹ en la novela, diríamos, se halla roto también, si el mundo, la ciudad, están fracturados, el tiempo también lo está: “(...) un tiempo carente de continuidad: un tiempo en el que los hechos acontecen sin un antes ni un después, sin relaciones de causa y efecto.

Afirma Jaramillo que la novela rompe con las categorías de pasado y futuro: “Voy a hablar en presente porque para nosotros los gatos no existe el pasado. O bueno si existe, lo que pasa es que lo ignoramos. En cuanto al futuro nos parece que es pura y física mierda”. El pasado como organizador del presente, como parte de una supuesta evolución, y el futuro como el tiempo en que se concretan los proyectos del presente, son resituados por la

³⁹ Entenderemos el *cronotopo* a la manera en que fue definido por Mijail Bajtin en *Las formas del tiempo y el cronotopo* en *Teoría y estética de la novela* como el uso artístico que se hace en la novela de las categorías de tiempo y espacio que él considera, a diferencia de Kant, como categorías independientes de la conciencia. El *cronotopo* sería para Bajtin la conexión esencial de las relaciones temporales y espaciales reelaboradas con fines artísticos en la novela.

narración del gato, mostrando la ciudad y los acontecimientos que en ella ocurren en un ahora en el que sólo el caos y el fin tienen sentido, y desmantelando toda posibilidad de futuro. (Jaramillo, 2013, p. 46)

El mundo se halla en estado de anomia, pero nadie se queja, es una anormalidad normal. Nada funciona cómo debería funcionar: sólo hay callejones y lugares sin sentido, aguas sucias y basura por doquier, violencia, contaminación. Todo se halla fragmentado: los personajes, los lugares, los recuerdos están en un estado de dispersión que es aceptado con naturalidad. Nada es susceptible de pertenecer a un conjunto mayor: la novela muestra la vida como una reunión azarosa de materiales dispersos sin sentido ni justificación alguna.

4.2.2. Narración fracturada

Chaparro intenta insertar su novela dentro del canon como una alternativa de oposición a la novelística precedente, inclusive a la de Caicedo, mediante la puesta en funcionamiento de una narración descoyuntada, rota, sin lógica entre sus partes, que trata de dar cuenta de un mundo sin sentido, a través, igualmente, de una *forma composicional* ilógica y azarosa y de un lenguaje de ruptura total mediante una serie de mecanismos absurdos y largamente repetitivos.

La novela utiliza diferentes voces narrativas que se intercambian y se mezclan con la voz de una tercera persona narradora. Conocemos la historia a través, entre otros, de Pink Tomate, el gato de amarilla (que a veces es un gato, a veces una persona), de Sven que muere, pero que luego reaparece, de Max un preso que nació en prisión, de Marciana y Highway 34 que escapan del manicomio, de Gary que murió en la silla eléctrica, entre otros

personajes. La narración no posee una trama ni una narración coherente. Los espacios y los tiempos se amontonan haciéndose indiferenciables y confusos. A veces la narración es organizada, a veces se hace en primera, en segunda o en tercera persona. Hay mezcla de géneros como la novela, la poesía o el diario personal. A veces la narración pierde completamente su orientación y se vuelve onomatopéyica, monosilábica e incoherente. Se utiliza el discurso indirecto libre, el monólogo interior y el *fluir* de la conciencia. Encontramos a veces la ruptura total con la gramática, la sintaxis y los signos de puntuación. La narración se entremezcla con trozos de canciones o publicidades sin referencia a las mismas. Todo este sinsentido, dice Pineda, implica una visión caótica del mundo y la negación de toda inmanencia⁴⁰ (Botero Pineda, 2005, p. 87)

La ruptura con la narración lineal y con la coherencia en el lenguaje son entonces los elementos primarios que utiliza Chaparro para posicionar su novela dentro del *campo*. Para algunos críticos, como Alejandra Jaramillo, esta ilogicidad en la narración y en el lenguaje responden al carácter apocalíptico de inminencia de fin de la novela, al reconocimiento de fin de la cultura en donde “(...) identidad e historia, están situados en el presente, en una temporalidad de una narración que no puede salirse del ahora.” Y en donde “El tiempo en que suceden los acontecimientos de la novela muestra la fuerte tendencia de la ciudad moderna a vaciarse de contenido histórico, entendido como evolución, y produce más bien una inscripción de la historia, como palimpsesto, como unidades de sentido que coexisten en el presente, en los acontecimientos diarios.” (Jaramillo, 2013, p. 45)

Sin embargo estos recursos de ruptura, en un principio novedosos y originales, se siguen repitiendo durante toda la novela sin una explicación que los pueda justificar y la supuesta

⁴⁰ O sea la imposibilidad de que los entes posean un sentido dentro de sí.

incoherencia deliberada que pretende la novela no alcanza a hacerlos comprensibles: se cae en un absurdo repetitivo que termina siendo ingenuo y poco eficaz para los propósitos literarios propuestos. Veamos el siguiente ejemplo

La calle. La noche. Unas babas. Dos babitas. Tres babitas. La suciedad. Las luces de neón. Un disparo en la oscuridad. Un cuerpo. Dos cuerpos. Un cigarro. La ropa. Los autos. Los perros. Las putas y los bares. Los árboles y las canecas trip trip trip. Las ventanas. Los rostros que se asoman por la ventana. Las puertas. Los perros, guau, guau. Otro disparo. Pum. Mierda. Ugh. Zas. Un vidrio roto. Una sirena. Una puta que corre. La ropa. Un árbol. Que cosa tan jodida. Ese olor. Ese olor. Diez de la noche. Un poco de lluvia trip trip trip.” (Chaparro Madiedo, 2002, p. 33)

Así con esta introducción comienza el tercer capítulo titulado UNAS BABITAS, DOS BABITAS. No sabemos ciertamente cuál es la voz que produce esta introducción. La voz que sigue a continuación es la del Pink, el gato de amarilla quien habla de Daisy, el travesti y de la forma en que se prostituye en la calle, repitiendo los elementos que aparecen al comienzo del capítulo: oraciones sin verbo (Las ventanas.), onomatopeyas (Ugh, Zas), palabras desconectadas del discurso (Unas babas. Dos babitas), falta de signos de puntuación y elementos definitivamente absurdos sin explicación alguna (trip trip trip).

La falencia de la novela es que estos elementos de ruptura se amontonan sin justificación a través del texto y, a fuerza de repetirse, terminan perdiendo la carga semántica y simbólica que podrían llegar a tener como subversores de la posibilidad del sentido, ya que su uso resulta indiscriminado. Son utilizados por todas las voces, a veces de manera simultánea, produciendo el efecto precisamente contrario al que la novela pretende apuntar que es el de la simultaneidad de subjetividades incompatibles entre sí. Mientras que este uso repetitivo lo que logra es reforzar la idea de igualamiento y de uniformidad, como si existiese una conciencia superior organizadora que hace que los discursos en vez de mostrarse

antagónicos e irreconciliables, que es lo que se esperaría de la ruptura que pretende generar la novela en contra del idealismo, se unieran con un objetivo específico compartido por las diferentes subjetividades.

Pineda Botero afirma que la novela, efectivamente, adolece de ese monologismo: “(...) de un lado, el ritmo vertiginoso de la obra tiende a arrastrar su lectura hasta el final, pero, de otro, su monologismo termina haciendo empalagosa esa lectura (...)” Según el crítico la obra termina haciendo uso indiscriminado de “el mismo sistema de metáforas, los mismos juegos lingüísticos y similares temas y procedimientos.” (Citado por Rodríguez, 2013, párrafo 3)

Podría alegarse que se podría pasar por alto la malograda polifonía⁴¹ de la novela, más cuando en *¡Qué viva la música!* tampoco se concreta, siendo igualmente una obra de carácter monofónico. Pero hay que tener en cuenta que la de Caicedo no es una novela de características completamente posmodernas, situándose en una zona intermedia, desarrollando una sensibilidad de ese tipo, pero apegada todavía a los procedimientos de la novela tradicional: un contar seguro y estable. Diremos que *¡Qué viva la música!* no

⁴¹ En *Problemas de la poética de Dostoievski* (1986) Mijail Bajtin desarrolla el concepto de *novela polifónica* que se introduce dentro de la literatura dialógica. En esta el héroe posee una voz propia que se diferencia de la del autor, haciéndose independiente y autónoma. En rigor, Bajtin muestra la forma en cómo el punto central de la poética de Dostoievski es hacer entrar en contacto todas las diferentes voces dentro de la novela sin que se fusionen ni se sinteticen, generando una tensión irresoluble que moviliza el material novelesco.

Esta actitud polifónica es lo que debería caracterizar de allí en adelante a la literatura moderna. Ya no sería posible entender a los diferentes personajes de una novela, sean los que fueren (un rey, un artesano) hablando de la misma manera, utilizando los mismos recursos y reafirmando la misma ideología, ya que estos fueron mecanismos uniformizadores del arte premoderno.

En lo referente a nuestro caso, habría que decir que una novela de tipo monofónico es un contrasentido ya que la novela monofónica es asociada con el idealismo racionalista que entiende y reafirma la existencia de verdades eternas e inmanentes que es todo lo contrario a la apuesta de la *toma de posición* de las novelas de *música dura* que se deciden en favor de la imposibilidad del sentido y de la vivencia sensorial primaria antes de ser entendida y pasada a través de la razón a la conciencia.

resulta siendo contradictoria con sus propósitos: bombardear el idealismo de la novela canónica, aquel que pretende captar la inmanencia de lo real, especialmente la figura del narrador de tercera persona, el que se mueve de un lado para otro contando lo que ve y que lo sabe todo: lo que está afuera y lo que sienten y piensan los personajes. La heroína de Caicedo no pretende dar cuenta de nada, sino apenas de lo que es sentido y ni siquiera de lo pensado. Es un monologismo aceptado con todas sus falencias y limitaciones, no uno que pretende saber todo, sino que reconoce que el campo de visión de la protagonista es restringido y no se halla ninguna conciencia superior que permita superarlo. *Opio en las nubes*, por el contrario, contradice sus postulados al proponer una novela de la fragmentación, prometiendo el juego polifónico de las diversas voces. Pero, cómo se dijo, las voces terminan volviéndose una sola (la de su autor) y termina convirtiéndose en una novela del sentido: sentido del sinsentido. Una tesis de la posmodernidad, pero un discurso unívoco y monofónico que es precisamente lo que la obra por su constitución debería, a todas luces, evitar.

El juicio por parte de la crítica es dual. Se reconoce que es una obra fundadora en muchos sentidos, una que trata de insertarse, tal vez por primera vez, ya no dentro de una zona intermedia, sino en la zona de la posmodernidad plena. Se valora también el intento que hace por romper el canon y por proponer una nueva forma de narración. Lamentablemente es una novela con falencias en su técnica y de la que, tal vez, lo más rescatable sea la fuerza de su expresividad y el ritmo que logra trasladar a la escritura. Ritmo dentro del cual la música se configura como uno, sino tal vez el máximo y más importante elemento que lega la novela a las letras en Colombia.

4.3. El relato de la *música dura* en *Opio en las nubes*

Hemos querido romper con la secuencia en la numeración de los elementos mediante los cuales la novela pretende realizar la ruptura con la novelística hegemónica y poner en numeral aparte el último, ya que nos parece que es, tal vez, el más importante y que tiene relación directa con esta investigación. Es, pues, el relato de la *música dura* el elemento de ruptura fundamental alrededor del cual la obra estructura los demás (espacio fragmentado, narración, fragmentada, superposición de elementos simultáneos e incompatibles, etc.).

Si la novela pretende mostrar la manera en cómo el espacio y el tiempo se hallan rotos y las diversas subjetividades resultan incompatibles entre sí, sin posibilidad alguna de síntesis o de postulación de algún sentido colectivo, es mediante la música que se podría lograr cierta especie de relato transitorio por intermedio de una comunión simbólica dionisiaca a través de la disolución de la individualidad, no ya a través de la razón sino de los sentidos. Juan Manuel Silva lo expresa en su artículo al afirmar que “Chaparro es un productor de sensaciones” (Silva, 199, p. 2) y también al afirmar que esa capacidad de expresión salva la novela de sus limitaciones y de las debilidades de su técnica. Lo más destacable de la obra es, pues, la capacidad de producir sensaciones y su capacidad de generar ritmo (categoría más asociada a la música que a la literatura). Si la novela se caracteriza por el descuido intencional de su escritura para demostrar la falta de una ideología y un mundo fracturado (en palabras de Rodríguez una pésima escritura⁴²), también lo hace por dotar a la escritura de resonancias musicales, produciendo efectos que, tal vez, solo pueden ser

⁴² “(...) la escritura está llena de faltas (procede de una manera heterodoxa, mediante descripciones, listas con frases de ingenio, faltas de puntuación, repetición, cacofonía, onomatopeya y sus metáforas no producen el efecto retórico esperado. Está entonces “pesimamente escrita”(...)” Afirma Rodríguez citando a Silva. (2013)

reproducidos por las canciones o los videos. Lo anterior lo podemos observar en la narración de la muerte de Sven

Me llamo Sven y morí tal vez la semana pasada. Realmente no sé qué sucedió. No sé si fue una inyección de veneno en las venas o si me estallaron una botella de whisky en la cabeza. No sé. No sé. O si me abalearon en la puerta del bar Anaconda. O tal vez en el bar los Moluscos. Lo único que recuerdo son las luces de un bar, el baño lleno de vómito y una canción, With or Without You, en el fondo del recinto, en el fondo de las luces, en la lluvia, un letrero en el espejo que *decía entonces le decía que nunca más me pondré esta ropa*, un teléfono, una ambulancia, una puerta blanca y de nuevo alguien que decía oye tranquilo yo puedo vivir sin ti, tranquilo with or without you, doce de la noche mierda, se nos muere, mucha heroína, mucho alcohol, mu-cha tristeza, mierda, quédese tranquilo, relájese, piense en un cielo azul. En una ciudad con edificios blancos, sueñe con un potrero lleno de naranjas, con una mañana con una lluvia de aves negras, piense en lo que se le dé la gana, mierda se nos va, tranquilo with or without you. (Chaparro, 2002, p. 25)

En la novela la música se inserta en forma de referencia a diferentes canciones y grupos de la cultura rock (Acá With or Without You, canción de la banda irlandesa U2), pero también la misma se fusiona con la narración para producir ritmo musical. Además de las innumerables descripciones visuales y descripciones sensoriales que, más que reproducir los efectos de la música para escuchar, parecieran hacerlo con la música de videoclip, en la que lo visual se hace elemento contiguo a la producción del sentido. Diremos inclusive que a esta manera de escritura de forma de videoclip habría que añadir las descripciones reiterativas acerca de los olores, más adelante en el mismo párrafo

Y pensé yo a esta la he visto en alguna parte, mierda, ésta tiene cara de caminar por las calles, tiene cara de cantar Spend the Night Together. Olía a limpio, a alcohol. Creo que le dije oye preciosa ¿me quieres? Y ella respondió claro precioso, te quiero, pero quédate quieto.”...”El murmullo de las calles se me escapaba definitivamente por entre el pliegue definitivo de los dedos y de la risa. Mierda. El ruido de la calle, el olor de la calle, el perfume del mundo se estaba diluyendo vertiginosamente en el reflejo de la lluvia. (Ibíd., p. 26)

Se hace entonces claro que la apuesta de la novela es recuperar la experiencia de los sentidos antes de que puedan ser racionalizados, organizados y explicados por alguna instancia de orden superior.⁴³ El recurso fundamental al que apela es claramente la sinestesia⁴⁴ como una manera de tratar de reproducir las sensaciones de uno de los sentidos mediante otro. Los tropos y los símiles sinestésicos son constantes durante toda la obra y son utilizados como una forma de representar aquellos aspectos de la realidad que no pueden ser captados por uno sólo de los sentidos y menos llevados a una instancia de orden racional. Si en la novela la búsqueda del sentido es una utopía irrealizable, también lo es que esta podría hallarse en lo que tradicionalmente se ha despreciado: la experimentación sensorial directa y los juegos que se puedan hacer con los sentidos. En este orden de ideas, nos parece, *Opio en las nubes*, recupera una especie de ontología sensorial supraestructurada por la música y por las sensaciones que esta es capaz de despertar. Algo de lo que a mediados de los setentas ya había delineado y desarrollado *¡Qué viva la música!* Diremos, para terminar, que la música es el elemento fundamental mediante el cual la novela pretende posicionarse dentro del *campo* y es a través de la música recuperada de manera sinestésica por medio de la literatura. *La música dura* con todas sus posibilidades semióticas, algunas inaprensibles por el sentido, se establece como el relato posible que trata de configurar Chaparro mediante el cual, si no puede hablarse de algún sentido como tal, si, al menos, tratar de mostrar la fragilidad y transitoriedad de cualquier discurso

⁴³ Que se correspondería con la representación que realizan las culturas de “presencia” a diferencia de las culturas de “significado” según Gumbrecht. Esta forma de representación se basa más en el significante que en el significado y está más interesada en lo concreto que en lo abstracto. Es espacial y se relaciona con el conocimiento producido a través de las epifanías que revelan lo que el significado no puede transmitir. (2005)

⁴⁴ Como sensación psicológica la sinestesia se define como una imagen o sensación subjetiva, propia de un sentido, determinada por otra sensación que afecta a un sentido diferente y como figura retórica la entenderemos como el tropo que consiste en unir dos imágenes o sensaciones procedentes de unir dos dominios sensoriales. (RAE, p. 1405)

posible, sobre todo el de la novelística tradicional que había intentado, hasta la década de los noventas, de asentar sus postulados en la razón como ente organizador de ficciones que tenían la capacidad de representar la realidad tal cual se creía que era en favor, y tal vez sin saberlo, de discursos hegemónicos en los campos políticos e ideológicos.

4.4. Conclusión

Opio en las nubes representa, dentro de las novelas de *música dura* estudiadas, la que trata de insertarse plenamente en la posmodernidad debido a, por un lado, su novedosa narración que trata de desarrollar las principales técnicas y motivos de otras formas de novela posmoderna y, por otro, a su evaluación del mundo mediante una *visión* desencantada, antiutópica, antiideológica e indiferente. Si *¡Qué viva la música!* se sitúa en una zona híbrida y *Conciertos del desconcierto* desarrolla una novela de la posibilidad de la disidencia y de la marginalidad dentro de la modernidad, *Opio en las nubes* trata de realizar una ruptura radical con la novelística dominante y con el discurso hegemónico mediante una narración completamente ilógica, descuadrada y antiacadémica con una deliberada intención de descuido para mostrar la imposibilidad de sentido alguno.

Dentro de los procedimientos de ruptura que se desarrollan tal vez el más importante sea el del relato de *música dura* planteado, mediante el que se establece una oposición directa a la racionalidad moderna, tratando de dar importancia a la producción de sensaciones sinestésicas por encima de la elaboración de discursos de corte idealista. La poca crítica disponible reconoce como, tal vez, el punto más fuerte de la novela la capacidad para despertar sensaciones antes que pensamientos. La música en *Opio en las nubes* va más allá de la mera alusión a temas o a grupos musicales, como ocurre con *Conciertos del desconcierto*, y se hace narración mediante el ritmo y las sensaciones de los sentidos, lo que

técnicamente es uno de los aciertos de la novela que supedita todos los demás elementos del *material* a esta discursividad musical. Lamentablemente la *forma composicional* no alcanza la *forma arquitectónica*⁴⁵ de juicio y evaluación de mundo que pretende debido a las fallas de su técnica que terminan por contradecir los postulados estéticos que se proponen (novela de la ilogicidad y de la fragmentación) al terminar homogeneizándose las voces mediante procedimientos repetitivos. Los personajes hablan casi de la misma manera y con un discurso lleno de recursos que terminan por volverse clisés y por perder su valor semántico y el carácter de ruptura del cual se los quiso dotar desde un comienzo: precisamente lo contrario de lo que se esperaría de alguna manifestación artística posmoderna. Por lo tanto, y a pesar de ciertos valiosos elementos dentro de los cuales el relato musical es, tal vez, el más importante, la novela no produce la ruptura esperada y a pesar de la inusitada recepción de la que ha sido acogida es difícil que logre ubicarse dentro del canon con la fuerza y la propiedad que lo ha hecho *¡Qué viva la música!*

⁴⁵ Remitirse a nota 4 p. 10.

5. CONCLUSIONES GENERALES

La hipótesis primaria de esta investigación es la de que la *música dura* es el eje fundamental en la configuración de sentido de las novelas estudiadas, el que les permite, por sobre cualquier otro elemento, estructurar la *forma arquitectónica*, formular una *visión de mundo* e insertarlas dentro del *campo* literario de la novela en Colombia.

Podemos hablar de numerosas características comunes de estas obras: novelas de la contracultura, juveniles, posmodernas, globales, etc., pero en las tres la música trata de ser más que un añadido o un decorado para convertirse en el centro articulador del malestar de la contracultura que intenta oponerse, por sobre todo, al discurso burgués fundamentado en la razón y representado, en la novelística hegemónica, por el idealismo que pretende encontrar sentidos inmanentes en la realidad y hacerlos inteligibles en la novela. La literatura que incorpora en su configuración de sentido a la música contracultural o *música dura* es la respuesta ante los discursos englobadores del sentido en los que lo importante es la razón. Aquella, la música, es la que permite reaccionar mediante una manera diferente de representación de la realidad, principalmente a través de la vivencia sensorial no interferida por el pensamiento. Una vivencia de carácter subjetivo, transitorio y frágil, que no posee ninguna pretensión de validez universal y que se sabe ella misma poco duradera y momentánea; pero que a la vez funciona como un paliativo ante el dolor de la pérdida definitiva de los dioses, los discursos, las ideologías y el sentido.

Existen otros elementos que ayudan a configurar el sentido de la ruptura en las obras: las drogas, el habla juvenil, la violencia, la sicodelia, el hipismo, etc. que podrían ser objeto

cada uno de investigaciones, pero creemos que la música es el elemento principal y el que definiría la especificidad de esta novelística aparecida a finales de los ochenta y principios de los noventa. La investigación trató de demostrar que este debería ser considerado como importante por el canon y por la crítica futura para proponer parámetros de valor y juzgar efectivamente estas u otras novelas que pudieran ser consideradas. Así mismo debería ser tenido en cuenta como manera de clasificar las mismas y poderlas insertar dentro del amplio panorama de la historiografía literaria en Colombia.

La mejor lograda de las tres novelas es *¡Qué viva la música!* ya que permite llevar este relato musical posible y convertirlo en fenómeno literario, es decir en lenguaje. La obra es narrada con el ritmo de su protagonista, quien comienza experimentando con el rock y termina encontrando el suyo propio en la salsa. La música es lo único importante para aquella quien termina supraestructurando toda su escala de valores bajo esta, aun sabiendo que el costo de este proyecto es el cansancio, el agotamiento y la muerte. María del Carmen Huerta reconoce que la música es la única que “no la va a abandonar” y ella tampoco, en una especie de pacto dionisiaco en el que se acepta gustosamente el cansancio y el agotamiento de las fuerzas a cambio de la embriaguez producida por la música, el alcohol, las drogas, la noche y el sentimiento de colectividad que se genera en “las rumbas” o fiestas. Aunque es una novela que no rompe con la narración canónica y no es completamente de características posmodernas, si posee una gran coherencia en su estructura y en la organización del *material* en la *forma compositiva* con el que se genera una oposición y una respuesta axiológica (*forma arquitectónica*) que le proporciona solidez al proyecto estético que se propuso Caicedo y que hacen que la novela se siga leyendo

desde hace más de treinta y cinco años después de su publicación y haya trascendido fronteras geográficas y lingüísticas.

Conciertos del desconcierto, por su parte, trata también de generar este posible relato musical, pero es, de las tres novelas estudiadas, la que lo logra con menor éxito ya que la música no es experimentada como una manera nueva de leer y sentir el mundo, y por tanto de oposición, sino como un añadido contracultural que le da un sabor de época al fracaso de la propuesta generada por los jóvenes que asistían a los conciertos y que era expresada mediante los discursos de Macarius. Esta novela no es una de ruptura radical ante la modernidad y sus cimientos conceptuales, sino una de posicionamiento crítico ante la misma, pero que responde desarrollando una propuesta que incorpora los elementos que la fundamentaron: razón e idealismo. La obra trata de demostrar que las fuerzas de la modernidad no estaban acabadas, sino que el problema es que fueron malinterpretadas y mal utilizadas y se hicieron tan poderosas y nocivas que cualquier intento por reencauzar esas energías sería aplastado por la racionalidad instrumental. Sin embargo, dentro de los límites que se propuso Magil, la novela posee también coherencia y una estructura compleja que le permite ser tomada en cuenta como un producto artístico de valor. Lamentablemente el relato de la música no se permea dentro del lenguaje literario y no puede, por consiguiente, alcanzar el nivel axiológico de posicionamiento crítico que sí alcanza en *¡Qué viva la música!* y en *Opio en las nubes*.

En *Opio en las nubes* encontramos la propuesta de ruptura más radical y ambiciosa, mediante una novela que propone insertarse de una vez y por siempre en la posmodernidad, asumiendo la muerte de todos los relatos mediante la imposibilidad de la formulación de uno y la muerte del sentido. La música aparece como el elemento más importante: como

referencia directa, tácita y como fenómeno estético sensorial que se fusiona a través de la sinestesia con el lenguaje literario. La crítica ha observado el anterior como el más valioso de la novela, afirmando que el ritmo del rock se inserta en la narración con su velocidad y estridencia, pero también reconoce que, lastimosamente, adolece de fallas técnicas que hacen que no pueda convertirse en una gran obra. Si bien la novela pretende generar una *visión de mundo* apocalíptica manifestada mediante el relato posible de la música y posicionarse axiológicamente, también lo es que este discurso termina por absorber a todas las subjetividades y a todas las voces presentes en el libro y por volverse monofónico y repetitivo. En este sentido podemos afirmar que es un proyecto de novela contradictorio, ya que al situarse tan tajantemente en la posmodernidad debería asumir, asimismo, la imposibilidad de generación de relato alguno. El mismo discurso de la imposibilidad del sentido debería ser bombardeado por otras voces para demostrar, precisamente, esta imposibilidad. Pero lo que ocurre es que no existe voz de la disidencia, sino una uniformidad axiológica expresada mediante una serie de recursos que terminan siendo repetitivos y perdiendo su carácter crítico y subversor.

Por último habría que decir que, según estas obras, si existe una posibilidad de una estética y una ética postunderground, aunque para Racionero (1977) “(...) esta contracultura no es más que el patético despojo de aquella fiesta florida que muchos celebramos entusiasmados cuando empezamos a creer en la inminencia de un cambio social conseguido a través de una incipiente revolución cultural...”. O sea, después del hipismo y de su disolución por el establishment la música Rock, fue utilizada como plataforma comercial y prostituida.

Hacemos claridad: el hipismo y el rock no son lo mismo. Lo que Racionero denomina *underground* se corresponde con el hipismo (no con el rock), un movimiento contracultural

que pretendió el restablecimiento del ser occidental mediante la experiencia del avivamiento de todos los sentidos que, debido al racionalismo, se hallaban dormidos. *El postunderground*, que sería el fracaso del movimiento, lo relacionamos con el rock y la aparición de un pesimismo profundo y no es sino hasta que la cultura alcanza este estadio apocalíptico que el rock, como se trata en el trabajo, alcanza cotas de verdadero arte y logra su autonomía respecto del mercado. Las novelas trabajadas tratan de desarrollar un relato provisional y transitorio basado en la música como salida ética y estética en respuesta a lo anterior. El hipismo y el rock comparten el hecho de que desarrollan una representación de la presencia (Gumbrecht), tratan de ampliar las vivencias sensoriales y se oponen a la cultura como parte de la contracultura. Pero el rock se halla más cercano a la posmodernidad al asumir la muerte de los relatos y las utopías, contentándose con la materialidad de las cosas y con la transitoriedad de los sentidos y los relatos (se habla en la actualidad de los microrrelatos). El rock, a diferencia del hipismo, no pretende cambio alguno y desarrolla una indiferencia ante la asunción de cualquier ideología política.

5.1. ¿Una literatura de lo intrascendente o una literatura intrascendente?

Este tipo de novelística, que posee sus literaturas análogas en otras partes del globo como por ejemplo los llamados escritores de la generación *Beat* (o apaleada) de la cual Alan Ginsberg es considerado su fundador o los escritores del grupo denominado como La Ola en México, ha sido referenciada ya por la crítica mundial y, podemos decir, que casi en su mayoría esta se mueve entre la referencia a las calidades de sus obras, por un lado, y a la alusión a la intrascendencia y al carácter exhibicionista de una literatura que podría estar fundamentada en una rebeldía aparente que se asienta en el carácter de *performance* y en la

superficialidad de un arte de cultura de masas poco elaborado, consecuentemente con la renuncia a la posibilidad de pensamiento y del sentido posmodernos.

Margo Glantz afirma que este tipo de literatura que ella llamó como “de jóvenes” termina por convertirse en un producto de la necesidad de rebeldía y de narcisismo típico del joven que necesita aislarse y sentirse distinto del mundo, pero termina por volverse un clisé manido del eslogan drogas, sexo y *rockanroll*. Por el contrario, afirma, que existe al tiempo con esta literatura, durante la época de los sesentas y sesentas en México, otra que sería la valiosa que ella denomina como “la escritura”, aquella comprometida no sólo con la crítica social y la rebeldía, sino con la necesidad formal de la búsqueda de lo literario en el lenguaje y en la experimentación. (Glantz, Margo, 1994) Mientras que Agustín José (2004), tal vez el máximo exponente de esta literatura juvenil acuñada por Glantz, se queja de la superficialidad de las lecturas hechas por esta y de agrupar a un movimiento que nunca pretendió serlo, además de ser sorda a una nueva sensibilidad mundial surgida después de la posguerra y que la crítica ignora, simplificando todo diciendo que esta literatura sería poco importante y duradera ya que sus temas y su lenguaje estaban basados en lo intrascendente.

Consideramos que estas novelas de *música dura* se mueven dentro de una zona dual en la que se mezclan y fusionan las artes entre ellas mismas y también con las manifestaciones de la cultura popular, produciéndose simbiosis y préstamos nuevos. Lo que puede generar ganancias en lo estético, pero también empobrecimientos al perder la literatura autonomía quedando en manos del mercado y sus leyes y de lectores impreparados y poco cultos. Lo que es, en parte, el desarrollo de la novela *Conciertos del desconcierto*, en la que se

advierten los peligros de un sistema todopoderoso que es capaz de absorber cualquier manifestación cultural y artística con el fin de diluirla y empobrecerla.

También habría que decir que, como manifestaciones posmodernas, estas novelas si bien acuden a códigos de la cultura popular para resignificarlos (lo que se hace con la salsa y el rock) no toman distancia para parodiarlos y mostrar sus deficiencias como géneros menores de la cultura, sino que los revalorizan y exaltan, mostrando las posibilidades que permiten como *músicas duras*, que no permitieron ser manipuladas por el establishment y llegaron inclusive, como en el caso del rock, a ser considerados como una forma de arte.

Consideramos, asimismo, que este carácter dual se hace extensivo también al fenómeno de lo posmoderno en el que coexisten el oro y la paja. Creemos, al igual que Cruz Kronfly⁴⁶, que puede existir una estética y una ética posmodernas de carácter valedero y crítico en medio de aquella en que la racionalidad instrumental se apodera de la muerte de los relatos y de la imposibilidad del sentido y de cualquier utopía para manipular las subjetividades y para trivializar todos los campos incluyendo los artísticos e impedir cualquier posibilidad de revuelta y de crítica.

Acerca de la posmodernidad habría que decir que muchas de sus características ya habían sido desarrolladas en la modernidad, por lo tanto algunos críticos la niegan. Lozano Mijares (2007) reconoce que lo característico de la posmodernidad no es, necesariamente, la aparición de nuevos elementos, sino el cambio de dominante que hace que sean reelaborados bajo una nueva episteme que se define como una nueva forma de conocimiento y de relación con la realidad. Ya esta se hace incognoscible o abordable desde múltiples perspectivas. Los relatos grandes que permitían dar sentido y dirigir la

⁴⁶ Ver nota 34 p. 66.

praxis han desaparecido, todo se vuelve confuso, bastardo, indiferenciable. Sin embargo, habría una posibilidad de relato parcial que es la que permite, precisamente, desarrollar una posibilidad de ética posmoderna de carácter crítico y que sería la apuesta por la intensificación del presente, sin la espera de ninguna verdad trascendente, ni de ninguna promesa venidera, una intensificación sensorial, no racional, difícilmente comunicable, individual, material, dionisiaca, que no es necesariamente acrítica y que revela, por ello mismo, la caída de los valores tradicionales que se han vaciado ya de contenido. Lo anterior es central en el desarrollo de las novelas expuestas en este trabajo.

6. BIBLIOGRAFÍA

Agustín, J. (2004). *La onda que nunca existió*. *Revista de crítica literaria*. Primer semestre. Lima- Hanover.

Amar Sánchez, Ana María. (2000). *Juegos de seducción y traición*. Rosario: Beatriz Viterbo editora

Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

---. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de cultura económica.

---. (1986). *Problemas literarios y estéticos*. La Habana: Arte y literatura.

Berman, M. (2011). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. Una experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI.

Bourdieu, P. (1997). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

Cabañas, T. (1982). *Conciertos del desconcierto: Caótica armonía de un relato*. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 8, No. 16, 135-142.

Carvajal, E. (2007). *Estudio previo y edición crítica de la obra narrativa y dramática del escritor colombiano Andrés Caicedo*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada.

Chaparro Madiedo, R. (2002). *Opio en las nubes*. Bogotá. Babilonia.

Cruz, F. (1998). *La tierra que atardece*. Bogotá: Planeta.

---. (1994). *La sombrilla planetaria. Ensayos sobre modernidad y posmodernidad en la cultura*. Bogotá: Planeta.

Caicedo, A. (1997). *¡Qué viva la música!* Colombia: Instituto colombiano de cultura.

Diaconu, D. (2013). *Fernando Vallejo y la autoficción. Coordenadas de un nuevo género narrativo*. Bogotá: Universidad Nacional.

Fuguet, A., dir y montaje. (2008). *Andrés Caicedo. Mi cuerpo es una celda: una autobiografía*. Bogotá: Norma.

---. (1996). *McOndo. Una antología de nueva literatura hispanoamericana*. Barcelona.

Ed. Gjalbo-Mondadori. Prólogo recuperado de

www.mml.cam.ac.uk/spanish/sp13/popculture/pre-mcondo.pdf

Freud, S. (1991). *La interpretación de los sueños, obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu.

García Márquez, G. (1997). *Cien años de soledad*. México: Santillana.

Giraldo, L. M. (2000). *Ciudades escritas. Literatura y ciudad en la narrativa colombiana*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.

Giraldo Magil, M. (2006). *Conciertos del desconcierto*. Bogotá: Ediciones desde abajo.

Glantz, M. (1994). *Onda y escritura: Jóvenes de 20 a 33*. México: Esguince de cintura.

González Echevarría, R. (2000). *Mito y archivo una teoría de la narrativa latinoamericana*. México D. F.: Fondo de cultura económica.

Goldmann, L. (1977). *Las ciencias humanas y la filosofía*. Buenos Aires: Nueva visión.

Gumbrecht, Hans Ulrich. *Producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir*. (2005). Universidad Iberoamericana.

Hassan, I. (1987). *The postmodern turn: Essays in postmodern theory and culture*. Columbus: Ohio state.

Hutcheon, L. (1989). *The politics of postmodernism*. London: Routledge.

Jandová, Jarmila. (2000). *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukarovsky*. Bogotá: Universidad Nacional.

Jaramillo, A. (2013). *Disidencias. Trece ensayos para una arqueología del conocimiento en la literatura latinoamericana del siglo XX*. Bogotá: Universidad Nacional.

---. La simbolización de la ciudad en Opio en las nubes y Ese último paseo en *Literatura y cultura - Narrativa colombiana del siglo XX*. Recuperado de http://issuu.com/j.agudelo/docs/literatura_urbana_ii/141

---. (2003). *Bogotá imaginada. Narraciones urbanas, cultura y política*. Bogotá: Instituto distrital de cultura y turismo.

Jaramillo, M.D. (1986). Andrés Caicedo: Notas para una lectura. *UNIV.HUM*. Vol. 15, N. 25, 39-49.

Jimenez, C. (2006). *Literatura, juventud y cultura posmoderna: la narrativa antiadulta de Andrés Caicedo*. Bogotá: Universidad pedagógica nacional.

Laplanche, Francois. (1977). *Las voces de la imaginación colectiva. Mesianismo, posesión y utopía*. Gránica.

- Lipovetsky, G. (2002). *El crepúsculo del deber. La ética indolora de los tiempos democráticos*. Barcelona: Anagrama.
- Lozano Mijares, María del pilar. (2007). *La novela española posmoderna*. Madrid: Arco libros.
- Lukács, G. (1985). *El alma y las formas. Teoría de la novela*. México: Grijalbo.
- Lyotard, J.F. (1989). *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra.
- McHale, B. (1987). *Postmodernist fiction*. New York: Methuen.
- Malin, Mark. (1995). “!Qué viva la música”: An implicit Dialogue with the Modern and Postmodern. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*. Vol. 24, N. 2, 103-111.
- Mottato, H. (1994). *Relaciones entre música y literatura: Aspectos histórico culturales en ¡Qué viva la música!* Tesis de grado. Bucaramanga. Universidad industrial de Santander
- Mukarovsky, J. (2000). *Estética y semiótica del arte*. Plaza y Janés.
- Nietzsche, F. (2004). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid. Alianza.
- Ochoa, J. (1993). *La narrativa de Andrés Caicedo*. Tesis de grado. Manizales: Universidad de Caldas.
- Onfray, M. (2006). *Las sabidurías de la antigüedad*. Barcelona. Anagrama.
- Pérez C., C. (2015) *Una sociología del cuerpo del rock*. Madrid: Universidad complutense de Madrid.

---. (2010) Rock y modernidad. *Federación Española de sociología*, 6. Recuperado de www.fes-sociologia.com/files/congress/10/grupos-trabajo/...7208.pdf

---. (2009). El rock como campo de producción cultural autónomo: autenticidad y producción discográfica durante la constitución del rock. *Intersticios, revista sociológica de pensamiento crítico*. Recuperado de recuperado de <http://www.intersticios.es>

Poulinquen, H. (2011). *Para una nueva utopía. Discusiones actuales sobre literatura latinoamericana*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Pineda, A. (2005). *Estudios críticos sobre la novela colombiana*. Medellín: Eafit.

---. (1994). Novela colombiana: la propuesta de los noventa. ¿Existe la novela posmoderna en Colombia. En Giraldo *Del mito a la posmodernidad. La novela colombiana de finales de siglo XX*. 1994, 357 -363.

Racionero, Luis (1988). *Filosofías del underground*. Barcelona: Anagrama.

Robledo, A. (2008). *Nada Importa*. Bogotá: Villegas editores.

Rodríguez, J.A. (2013). Aventura literaria en tres actos. Recuperado de www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/jar_otroetxt/aventura.htm
[ls](#).

Rodríguez, J.A. (2011). *Hallazgos en la literatura colombiana*. Bogotá: Pontificia universidad javeriana.

---. (2000). *Posmodernidad, literatura y otras yerbas*. Bogotá: Pontificia universidad javeriana.

---. (1995). *Autoconciencia y posmodernidad*. Bogotá: Instituto de investigación signos e imágenes.

Segal, C. (1995). Nuevos aportes sobre el Edipo. *Sophocles tragic world*. Londres: Cambridge.

Silva, J. (1995). Opio en las nubes y otras novelas ácidas. *Gaceta NQ 29*. Bogotá: Colcultura.

Torres, L. (2004). La posmodernidad o el peligroso espacio de percolación de lo banal. *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de www.ucm.es/info/especulo/numero_29/cltorres.html,

Vargas Llosa, M. (1971). *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona-Caracas: Monte Avila.

Vidal, F. (2006) Símbolo y simulacro: una contradicción interna. *Revista La Tadeo*. Disponible en <http://revistas.utadeo.edu.co/index.php/RLT/article/view/542/533>

Volpi y otros. (2000). *Manifiesto crack*. En *Lateral revista de cultura* octubre.

Williams, R. (1983). Andrés Caicedo's ¡Qué viva la música!: interpretation and the fictionalized reader. *Revista de estudios hispánicos* 17, 43-45.

---. (1991). *The colombian novel*. Austin: University of Texas.

---. (1981). *Una década de la novela colombiana: la experiencia de los setenta*. Bogotá: Plaza y Janés.