



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

Aproximación crítica a *Opio en las nubes* y *El Pájaro Speed* de Rafael Chaparro Madiedo: anulación del sujeto y crisis institucional

Sergio Andrés Muñoz Obando

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas

Bogotá, Colombia

2019

Aproximación crítica a *Opio en las nubes* y *El Pájaro Speed* de Rafael Chaparro Madiedo: anulación del sujeto y crisis institucional

Sergio Andrés Muñoz Obando

Tesis de investigación presentada como requisito parcial para optar al título de:

Magíster en Estudios Literarios

Director:

Doctor, Iván Vicente Padilla Chasing

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas

Bogotá, Colombia

2019

Para mi hermana Laura

Agradecimientos.

A mis padres, Uber y Alba, por el apoyo y el amor incondicionales. Al profesor Iván Padilla, por el apoyo y por la formación teórica y crítica en estudios literarios, desde el pregrado hasta la maestría. A mi hermana Laura, por su presencia invaluable. A José Rengifo y a Adolfo Guerrero por los comentarios siempre pertinentes y por la amistad. A la profesora Alejandra Jaramillo y al Profesor Leonardo Espitia, igualmente por su apoyo y sus comentarios. En fin, a todas las personas que, de una u otra forma, académica o personalmente, apoyaron o han apoyado este proceso de aprendizaje que sigue en camino, sobre todo a mi abuela Rosa, a María Isabel Bonilla, a Rafael López, maestro, a Cattalina Rivera, a Lida Gélvez, a Diego Granda (infinitamente) y a Laura Guerrero. Lo de siempre: seguramente, muchas personas se me olvidan en este momento, disculpas a ellas.

Contenido

1. Introducción.....	6
2. Elementos de la propuesta estética de Rafael Chaparro Madiedo.....	13
2.1 Pacto narrativo en las novelas de Rafael Chaparro Madiedo.....	15
2.2 Fragmentación del argumento y de la trama en las novelas de Rafael Chaparro	25
2.3 Los narradores de las novelas de Chaparro: juego de subjetividades y distanciamientos	33
2.4 Experimentación lingüística en las novelas de Rafael Chaparro	39
3. Crisis del sujeto en Opio en las nubes y El Pájaro Speed y su banda de corazones maleantes	54
3.1 Crisis institucional y anulación del sujeto.....	57
3.2 Tedio e insatisfacción: una visión apocalíptica de la vida en Colombia.....	69
3.3 Elementos de un pesimismo radical: aislamiento e imposibilidad de amar..	83
4. Conclusiones.....	97
5. Bibliografía.....	101

1. Introducción

La primera vez que leí *Opio en las nubes* tenía unos quince o dieciséis años. Claro, no podría haberlo leído de una manera más *underground* que, como reza la leyenda sobre la novela, en unas fotocopias que circulaban por ahí. Eso, más que del culto a la novela como tal, dice de la dificultad de conseguir libros en una ciudad que se autodenomina como “cultura”: Popayán. El libro, como era de esperarse que pasara con un adolescente, me deslumbró. No podía creer la existencia de unos personajes tan extraños, autodestructivos y con una manera de hablar que les impregnaba un aire vanguardista y de rebeldía juvenil, como de personajes de cine.

Una de las cosas a las que me dedico es la narración oral. Entonces, las fotocopias de la novela me las prestó un amigo, también narrador oral por aquel tiempo, que había preparado el capítulo “unas babitas, dos babitas” para presentarlo en una función que teníamos en un colegio de Popayán. Por ese tiempo, consultando sobre narración oral, supe que el apartado “Bar la gallina punk” también era material de contadores de historias, algunos de Bogotá y otros de Bucaramanga, no solo porque lo escuchaba comentar por parte de estos mismos, sino porque quedó registrado en algunas memorias de algún festival de narración oral, a las cuales tuve acceso en una biblioteca pública y que en el momento no logro recordar.

Más tarde, durante mi pregrado en Estudios Literarios en la Universidad Nacional de Colombia, pude sentir la reticencia que guardaban hacia la novela mis compañeros y la mayoría de los profesores. Las razones muchas veces tenían que ver con el culto a la novela, con el uso del lenguaje “adolescente” que, según ellos, practicaba Chaparro, con la vacuidad de lo contado o con su insuficiencia estética para ser una novela contracultural, como si se tratara de la aspiración de Chaparro o como si hubiera fracasado en el intento de concebir una de este tipo. Lo veían, en muchos casos, como algo cursi y pretencioso. Por ese entonces, tuve un par de desencantos con la novela, sin embargo, una idea me seguía rondando: sentía que Chaparro no se tomaba tan en serio su lenguaje ni sus personajes. No hablo de una parodia o burla radical, hablo de una mirada autocrítica de su propuesta. Fue así como seguí trabajando la novela en relación con el culto: ya como un lector un poco más experimentado, me llamaba la atención la cantidad de jóvenes que querían ser, hablar, vivir como los personajes de la novela. Me llamaba la atención que las vidas tan “vacías” de esos personajes

se hubieran convertido en modelos éticos dignos de admiración e imitación. Así, hice una pequeña investigación para un curso titulado “historia de la lectura”, dictado por la profesora Carmen Elisa Acosta, sobre la recepción de *Opio en las nubes*, principalmente en la red social de internet Facebook. Una de las cosas que observé fue que los adolescentes que se identificaban con Amarilla, Altagracia o Sven, por ejemplo, partían de lecturas erradas para considerarlos modelos éticos.

Luego, durante mis estudios de maestría, resultaron imprescindibles para la presente investigación los cursos de teorías literarias que tomé con los profesores Iván Padilla y Leonardo Espitia. Tanto así que el profesor Iván Padilla resultó dirigiendo esta investigación. En estos cursos, logré llevar a cabo una mejor discusión de los problemas que había considerado desde hace tiempo y, así, esclarecerlos y considerarlos con mejores bases críticas y teóricas. De este modo, llegué a la conclusión de que la obra de Rafael Chaparro Madiedo merece ser evaluada estéticamente para atribuirle su justo valor y lugar en la historia de la novela colombiana. Las apreciaciones que se han hecho de su obra han sido, en general, injustas. No solo porque sus novelas se han menospreciado por parte de diferentes sectores de la crítica, sino porque, en los casos en que se ha llamado la atención sobre este autor, el sector de la crítica que intenta recuperarlo ha evaluado pobremente su propuesta estética. Así, es muy fácil cruzarse con todo tipo de apreciaciones que limitan su análisis a características meramente formales o que intentan explicar su obra con etiquetas o categorías que, lejos de dar luces profundas, empobrecen o limitan el sentido de sus novelas.

Cada vez se conocen más cosas sobre Rafael Chaparro Madiedo. Quienes hemos decidido estudiar su obra, hemos de estar profundamente agradecidos con los esfuerzos que, para ello, ha realizado Alejandro González Ochoa. Este periodista antioqueño ha dedicado muy buena parte de su trabajo a investigar sobre la vida de Chaparro y a recuperar y promover buena parte de sus textos. Así, por ejemplo, un documento imprescindible para aproximarse a la vida y obra de Chaparro es el “reportaje-perfil... narrado en voz de quienes lo conocieron, amaron [y] admiraron” (Alzate, 2012, 13), titulado *Crónicas de Opio: testimonios sobre el escritor que quería ser gato* (González, 2012). Rafael Chaparro Madiedo nació en Bogotá en 1963. Fue humorista, periodista, crítico de cine, novelista y cuentista. Además, escribió varios poemas y, por pasatiempo, pero no sin cierta práctica y

estudio, según comenta su padre, Rafael Chaparro Beltrán, pintó algunos cuadros (González, 2012, 38-39).

Su importancia en el campo artístico nacional no se debe solo a que en 1992 ganó el premio Nacional de novela de Colcultura, sino a que fue cocreador y uno de los libretistas de dos programas de televisión: *la Brújula mágica* y *Zoociedad*, además de ser uno de los libretistas de *Quack*. El primero fue un programa para público infantil realizado por la programadora colombiana Audiovisuales y que marcó la infancia de muchos colombianos. De este fue cocreador y libretista junto a Andrés Huertas. Por su parte, la importancia del segundo y del tercero, no solo radica en el carácter de crítica de la realidad política, social y cultural del país que ambos tuvieron, sino en que el primero fue el programa en el que debutó el aclamado humorista Jaime Garzón (1960-1999) y en el segundo donde su carrera tomó mucha fuerza. Para el caso de *Zoociedad*, escribió los libretos junto a Eduardo Arias y Karl Troller. Al respecto, comenta Paula Arenas¹:

Chaparro y yo veníamos enganchados trabajando en una idea preliminar, en la que buscamos crear un programa de humor urbano que luego se tornó en *zoociedad*, término que “Cabeto”², estoy casi segura, sacó de las historietas de Mafalda y que resumió perfectamente el espíritu de lo que fue el programa y de cómo lo hicimos. (González, 2012)

Respecto a su vida periodística, sobresale, en el inicio de su carrera, según cuenta su padre, un periódico titulado “Hojalata”, que fundó junto a sus compañeros de la Universidad de los Andes y que, entre algunas cosas, se destaca por ser el primer periódico fundado en dicha universidad³ (González, 2012, 37). Su trabajo en la revista bogotana “Consigna”, para la cual escribió crítica de cine, en la sección “cine” y, sobre todo, artículos de opinión y algunas crónicas culturales en una sección titulada “¡Luz, más luz!”. Esta revista se dedicaba, sobre todo, a la actualidad política, cultural y opinión en general. Por otra parte, Rafael Chaparro, fue redactor para el diario “La Prensa”. Su jefe en ese diario fue Ana María

¹ Según se ve en el reportaje sobre la vida de Rafael Chaparro hecho por Alejandro González (2012), Paula Arenas es creativa y productora ejecutiva de televisión y tuvo la idea original del programa *Zoociedad* junto a Chaparro.

² Así le decía Paula Arenas a Rafael Chaparro.

³ De esta publicación vale la pena resaltar, por su fama y por el peso de sus palabras, el artículo de Patricia Ruán titulado “Uniandinos: de frente a Monserrate, de espaldas al país”, publicado el 2 de mayo de 1987. Este puede leerse en el siguiente link: <https://laparada.uniandes.edu.co/index.php/la-revista/la-revista-2/la-plaza/uniandinos-de-frente-a-monserrate-de-espaldas-al-pais>

Escallón, editora cultural del periódico, específicamente de la sección de los domingos, dedicada, sobre todo a la cultura. Escallón se refiere a él como un “filósofo de tenis, pelo desaliñado, gafas medio chuecas y cigarrillo en la boca” (González, 2012, 70). A partir de eso, exalta las capacidades de Chaparro: “me demostró que sin haber estudiado periodismo era más capaz que el periodista mismo, porque como todo filósofo fue educado para razonar y para observar la realidad de una manera más sensible” (González, 2012, 70). Escallón comenta cómo con frecuencia era regañada por su jefe por publicar los artículos de Chaparro quien muchas veces iba en contravía de los intereses de Juan Carlos Pastrana, director de “La Prensa”:

Hay un artículo que recuerdo especialmente y Chaparro lo escribió cuando a Pastrana se le ocurrió hacer algo relacionado con los supermercados y el por qué de la disposición y la presentación de los productos que estos venden. Como siempre, mandé a Chaparro a hacer una crónica y él volvió todo irreverente con una historia en donde, por ejemplo, las uvas y las naranjas pensaban y el pasillo de los insecticidas se llamaba “Zona paramilitar para cucarachas”. Una historia buenísima y muy graciosa y que yo la publiqué. El regaño de Pastrana fue monumental, pero al cabo del tiempo todos nos dimos cuenta de que esos textos estaban teniendo un éxito entre los lectores y le dimos mucha más libertad a Chaparro. (González, 2012, 74)

El humor es algo que no se puede desligar de Chaparro, sobre todo porque era su principal manera de entender el mundo, de evaluarlo. Hubiera querido tratar mucho más este asunto en la presente investigación, pero, por una cuestión de espacio y enfoque este asunto debe tratarse con más cuidado en futuros trabajos. Junto a esto, es preciso resaltar que Rafael Chaparro escribió en un momento bastante oscuro de la realidad nacional (finales de la década del 80, principios del 90): el país vivía en una guerra constante donde los ciudadanos se encontraban prácticamente amenazados desde cuatro flancos: los grupos armados subversivos, los grupos paramilitares, la violencia proveniente del narcotráfico y la delincuencia común.

Por eso, mi interés al estudiar a este autor es apuntar a darle su justo valor estético (Mukařovský, 2000b). Mi acercamiento a su obra parte de la necesidad de, primero, explicar cómo funcionan los diferentes aspectos composicionales de sus novelas (Bajtín, 1989), para luego apuntar a explicar una serie de problemas culturales, que atraviesan toda su obra, en perspectiva de dichas características formales. Este tipo de acercamiento es necesario, pues hasta el momento, los análisis han recaído, generalmente, sobre pequeños aspectos o fragmentos de sus novelas, sin explicar cómo estos dialogan con el todo de la obra. Aquí,

cabe aclarar que mi interés al apoyarme en diferentes teóricos, más que dar cuenta de una visión total de sus presupuestos y postulados, es aprovechar aspectos específicos de sus diferentes propuestas que resultan necesarios para la presente investigación.

En ese orden de ideas, puede decirse que el objetivo principal de la presente investigación es hacer una valoración estética de las novelas de Rafael Chaparro, que comprenda una aproximación crítica a su propuesta estética, a la estructura narrativa de sus novelas, con el fin entender el tipo de novela practicado por él. En esta perspectiva, entiendo los aspectos composicionales no como elementos formales vacíos de sentido, sino como portadores y configuradores de este. A mi parecer, para entender la particularidad de su propuesta, es necesario descifrar este aspecto que, entre otras cosas, ha despistado a la crítica. En ese sentido, considero que la crítica, en general, ha ignorado la profundidad de dichos aspectos composicionales: o bien no se cuenta con los presupuestos teóricos conceptuales para hacerlo o se considera como defectos elementos deliberadamente concebidos por el autor.

Lo que me propongo implica varias dificultades. En primer lugar, son muy pocos los estudios sobre Rafael Chaparro a los que se puede acceder. En principio, resulta curioso que un autor de culto, como Chaparro, haya sido tan olvidado por parte de la crítica. Una posibilidad es que esto se deba a los prejuicios y estigmas que dicho culto trae: al ser un autor venerado por la juventud y la adolescencia colombianas y latinoamericanas⁴ de un par de generaciones, los críticos han menospreciado su valor, considerando que su éxito se debe más a procesos de identificación con los personajes y sus vivencias que experimentan los lectores, que a al valor literario propio de las novelas. Basta buscar en internet para ver dichos procesos de identificación: redes como Facebook o Instagram están llenas de personas que se identifican con Amarilla, Sven o Pink Tomate, que emulan su manera de hablar, los citan, se toman fotos con actitudes propias de estos o, simplemente, usan sus nombres para acompañar sus propios nombres de perfil.

⁴ Como uno puede constatar al seguir foros y grupos de Facebook, o al conversar con distintos lectores, jóvenes de México y Ecuador, por poner un par de ejemplos, el culto a Chaparro, específicamente a *Opio en las nubes* y sus personajes, ha trascendido las fronteras colombianas.

De esta manera, he dividido el trabajo en dos partes. La primera lleva por título “Elementos de la propuesta estética de Rafael Chaparro Madiedo”. Aquí, mi interés recae sobre el estudio y la explicación de las estrategias narrativas, el pacto de lectura y el carácter experimental de sus novelas, principalmente. En el proceso de dicha explicación, confronto mi lectura de las novelas con la de Alejandra Jaramillo, Pablo Montoya, Álvaro Pineda Botero, Luz Mary Giraldo y más críticos que se han manifestado al respecto. Así, llamo la atención sobre la insuficiencia de las categorías de “novela urbana” o de “novela de la ciudad” para explicar la obra y cuestiono, además, las lecturas que parten de la teoría para demostrar el funcionamiento o no de conceptos, como el concepto bajtiniano de “polifonía”, en la obra de Rafael Chaparro. Mi interés principal es tomar distancia de las lecturas apresuradas que, generalmente, tienden a limitar su estudio a la relación del sujeto con la ciudad o a la fragmentación del sujeto y del espacio representado, por una parte y, por otra, las lecturas que, de igual manera, tienden a juzgar las novelas por sus aspectos composicionales para dar un juicio “negativo” (tediosas, monofónicas, etc.). En ese orden de ideas, mi hipótesis principal para este apartado es que la forma composicional elegida por Rafael Chaparro, más allá de un posible “caos narrativo” o de una “narración fragmentaria”, oculta un ejercicio deliberado de evaluación de su momento sociohistórico.

En la segunda parte, titulada “Crisis del sujeto en *Opio en las nubes* y *El Pájaro Speed* y su banda de corazones maleantes”, mi interés es explicar cómo se manifiestan en las novelas diversos problemas de la realidad colombiana de finales del siglo XX. Estos problemas giran en torno a lo que podríamos decir que Chaparro considera la anulación del individuo colombiano y, en ese orden de ideas, a la imposibilidad de su realización, ya sea en su ámbito laboral, familiar o, en los casos más crónicos, en el ámbito amoroso. Esto, como se verá, desemboca en un profundo pesimismo por parte de nuestro autor. Así, este apartado busca esclarecer el tipo de toma de posición de Rafael Chaparro ante dichos problemas, esto de la mano de la lectura de su obra periodística donde, como se verá, el autor evidencia los problemas que encuentro en mi lectura de las novelas solo que, a diferencia de lo que sucede en estas, en su obra periodística Chaparro toma una distancia bastante fuerte de la forma de ver y sentir el mundo que tienen sus personajes. En ese sentido, mi hipótesis para este apartado es que, en la perspectiva de Chaparro, la crisis institucional que vivió el país el siglo pasado se proyectó en las consciencias de los colombianos, al punto de anularlos como

personas, como individuos modernos, y configurar condiciones de vida en que, para ellos, es imposible realizarse individualmente. Del mismo modo, me interesa demostrar cómo lo anterior desemboca en una actitud profundamente pesimista ante la realidad nacional.

Por último, es pertinente comentar que he tomado los presupuestos en los que me baso para el presente análisis, fundamentalmente, del teórico ruso Mijail Bajtín. No solo me apoyo en conceptos como “cronotopo” o “forma arquitectónica y forma compositiva”, sino que su manera de entender y aproximarse al fenómeno literario es transversal a todo mi análisis. Además de eso, aunque no son citados de manera directa o con frecuencia, teóricos como el francés Gustav Lanson, el ruso Iuri Tynianov o el checo Jan Mukařovský han sido una fuente imprescindible de presupuestos teóricos y metodológicos para el estudio de las obras que aquí propongo.

2. Elementos de la propuesta estética de Rafael Chaparro Madiedo

Las características formales de las novelas de Chaparro Madiedo son uno de los aspectos que más han llamado la atención. Los pocos comentarios críticos que existen han observado la falta de ciertos elementos que, por lo general, hacen que una novela sea un todo “coherente”: se ha insistido, por ejemplo, en la falta de caracterización de los personajes, la fragmentariedad del discurso narrativo, el caos gramatical, las reiteraciones, las cosas que se inician y no terminan, etc. Por lo general, sin un ejercicio crítico sólidamente fundamentado, sin entender la relación entre “el todo y las partes” (Goldmann, 1985), la crítica ha interpretado estas ausencias como defectos de las novelas o, en los casos positivos, como signos de posmodernidad o del carácter posmoderno de la escritura de Chaparro Madiedo. En términos generales, dichos comentarios reducen los elementos “posmodernos” a aspectos puramente formales o, en su defecto, a una nueva forma de relación entre el sujeto y la ciudad, sin profundizar en los aspectos que harían de estas novelas unas expresiones de la posmodernidad. Esto se ha convertido en un lugar común, no solo para la crítica sobre las novelas de Chaparro Madiedo, sino también para la que se ha hecho sobre otras donde se supone que la ciudad es la protagonista. En su mayoría, estos comentarios carecen de los presupuestos conceptuales necesarios para realizar una valoración estética que permita entender la propuesta novelesca de Chaparro Madiedo.

En esta perspectiva, el objetivo principal de este capítulo es explicar algunos aspectos composicionales de *Opio en las nubes* y de *El Pájaro Speed y su banda de corazones maleantes*. Así, tendré en cuenta el tipo de pacto o contrato de lectura configurado, las estrategias narrativas y la configuración de los narradores, entre otros aspectos sobre los cuales recae la actividad creadora de Chaparro Madiedo. A manera de hipótesis, más que una explicación de la forma por la forma, o de la forma en sí misma, aquí busco demostrar que, detrás del aparente caos composicional, en realidad se encubre un ejercicio deliberado propio de la actitud valorativa o axiológica del autor ante su realidad. Más que el deseo puro de la experimentación lingüística y formal, que según algunos críticos desembocaría en una “novela posmoderna” relacionada de manera exclusiva con los “problemas de la ciudad” (Jaramillo 2004, Vega Pinzón s.f., Giraldo 2001), Chaparro Madiedo realiza una evaluación estética de una compleja crisis individual y de la consciencia de los colombianos a finales del siglo pasado.

En mi concepto, el tipo de novela practicado por Chaparro, su discontinuidad, su fragmentariedad, etc., está íntimamente relacionado no de manera exclusiva con los problemas urbanos, sino con la condición humana de unos seres que se sienten abocados a la nada, al vacío. En este sentido, aquí me propongo demostrar cómo buena parte de la experiencia humana de unos seres novelescos, hipotéticos, empieza a ser significada a través de los aspectos compositivos, del pacto de lectura, entre otros. ¿Qué tipo de novela practica Chaparro Madiedo?, ¿qué tipo de retos le impone al lector?, ¿qué parámetros de lectura impone el pacto o contrato de lectura de las novelas de Chaparro Madiedo?, ¿en qué medida la configuración del tiempo y el espacio obedecen a problemas de individuos colombianos de finales del siglo XX?, ¿cómo el aparente caos significa la evaluación de una situación existencial concreta?, ¿qué tipo de actitud configura el autor? En las siguientes páginas, al contestar estas preguntas, busco explicar el tipo de toma de posición (Bordieu, 2006) que se configura en las novelas de Chaparro Madiedo.

Se ha convertido en un lugar común considerar a Chaparro Madiedo como una especie de escritor maldito, marginal, planteando que su propuesta estética tiene cierta afinidad con Rimbaud, Maurice Blanchot o James Joyce; sin embargo, mi interés en el siguiente apartado es comprender el tipo de novela que practica nuestro autor en relación con los tipos de novela que se practicaban en la Colombia de la época, específicamente, con el realismo mágico de *Cien años de soledad*, con el carácter experimental de la novela de la década del sesenta (*La casa grande*, *Respirando el verano*, *Celia se pudre* y *El día señalado* de Cepeda Samudio, Rojas Herazo y Mejía Vallejo, respectivamente) y con las llamadas “novelas urbanas y de la ciudad” como *Conciertos del desconcierto* de Manuel Giraldo Magil y *¡Que viva la música!* de Andrés Caicedo. Con esto no pretendo limitar las posibilidades de lectura de la obra de Rafael Chaparro, sino llamar la atención sobre aspectos compositivos que no han sido estudiados de manera suficiente y que resultan pertinentes para explicar el tipo de novela que practica y para comprender, de forma global, su forma de ver el mundo: los narradores, el tratamiento de la realidad, el uso del lenguaje, etc. La pregunta entonces sería: ¿por qué propone Chaparro Madiedo unas novelas experimentales en una época alejada, por lo menos por treinta años, de la experimentación formal que tomó fuerza a mitad del siglo XX?

2.1 Pacto narrativo en las novelas de Rafael Chaparro Madiedo

Las novelas de Rafael Chaparro Madiedo se caracterizan por exigir al lector, al menos al de novela colombiana, algunos retos específicos para que este pueda engancharse y seguir la lectura de manera que pueda comprender el sentido global de su propuesta. Estas exigencias surgen del carácter experimental de las novelas, de manera que un lector que quiera acercarse a estas debe estar muy atento y hacer un esfuerzo de simpatía para sentir la virtud de su forma (Lanson, 2003). Es decir, el lector debe fijarse en cómo Chaparro Madiedo explota los recursos expresivos del género para proponer una forma distinta de representar la realidad colombiana y, específicamente, la condición humana del colombiano promedio de finales del siglo XX.

Se puede decir que la narrativa de Rafael Chaparro se caracteriza por el hecho de renunciar a las técnicas tradicionales de la narración: el lector no encontrará, por ejemplo, una trama definida, un tiempo lineal y coherente o un espacio configurado con referentes que aspiren a dar la impresión de veracidad. En esta perspectiva, tampoco encontrará una descripción profunda y realista, física y/o psicológica, de personajes, ni contextualizaciones de tipo histórico, sociológico o de corte realista-naturalista que permitan entender esta u otra situación. Se puede afirmar que la toma de posición estética de Chaparro Madiedo cuestiona el modelo narrativo tradicional e impone al lector un nuevo pacto, en el cual este deberá deshacerse de los *tics* de lectura de la novela tradicional y adentrarse en la lectura de una narrativa sin aparente motivo. En ese sentido, Chaparro llama la atención y, por tanto, exige que el esfuerzo de sus lectores recaiga, sobre todo, en tres aspectos composicionales: la disposición de la trama, el carácter de los narradores y la experimentación lingüística.

Respecto a la trama, es necesario plantearse esta pregunta: ¿qué se cuenta en las novelas de Rafael Chaparro?, la respuesta es relativamente sencilla para el caso de *El Pájaro Speed*, pero poco evidente para el caso de *Opio*⁵. Estamos ante novelas que en apariencia no establecen conexiones lógicas entre sus capítulos, puesto que nos cuentan un montón de historias cuya única conexión parece ser el hecho de que los personajes comparten un lugar de la ciudad, un parque, una avenida, un bar, por ejemplo, y una situación existencial que

⁵ De aquí en adelante llamaré así a cada una de las novelas. Respecto a la citación, las referencias aparecerán como *Opio* y *Pájaro Speed* según la novela que se cite.

los congrega, aspecto que, a mi modo de ver, es lo más importante en las novelas de Chaparro. Se trata de historias en las que los personajes, involucrados en un mundo de violencia, rumba, delincuencia, drogas y alcohol, se confrontan con el tedio, el vacío, la abulia, etc. Es cierto que cada novela tiene un asunto que, por así decirlo, tiende a ser el principal: en el caso de *Opio* es la historia de amor y la posterior despedida entre Sven y Amarilla y en el caso de *El Pájaro Speed* las aventuras que viven el Lince, Adriana Mariposa y el narrador principal junto al Pájaro Speed, desde que lo conocen hasta que muere en el hospital. Sin embargo, no hay un argumento que nos lleve de un acontecimiento A, inicial, a un acontecimiento B, final. Lo anterior pasa, sobre todo, en el caso de *Opio*.

En ambos casos, tenemos historias o pasajes alternos: en *Opio*, por ejemplo, la historia de Altagracia y la de Carolo, Susy y el Loco, cuya única conexión con la historia del resto de los personajes es el hecho de que Pink Tomate (el gato de Amarilla) las narra; a estas se suman descripciones de bares y disertaciones sobre la lógica de las bebidas alcohólicas que hace el mismo Pink y que harían parte de la historia de él y Lerner, el gato del difunto Job, como aventureros nocturnos de la ciudad. En *El Pájaro Speed*, tenemos los capítulos “Una mierdita muy triste” y “Tres tristes puticas que nunca pudieron volar” que aparecen como episodios sueltos, que aparentemente no aportan nada al argumento principal, pero que resultan importantes en la construcción del sentido. Ambos están insertos en la lógica del narrador, en su actitud hacia lo que cuenta.

De esta manera, el lector deberá reorganizar las diferentes historias ya sea para darles un orden cronológico o para establecer su “función sígnica”, “comunicativa” (Mukarovky, 2000a). Sin embargo, siguiendo la propuesta de Bajtín (1989), las características cronológicas están estrechamente relacionadas con la representación espacial del sujeto, por lo tanto, el lector deberá preguntarse cómo dicha fragmentación temporal y espacial configura en verdad el cronotopo o una imagen del ser humano en las novelas. El problema surge cuando, por citar el caso de *Opio en las nubes*, reorganizar las historias no garantiza una coherencia de la anécdota ni cierta unidad espacial que armonice los diferentes lugares. En el caso de la configuración del espacio en *Opio en las nubes*, debe decirse que este, una ciudad con referentes topográficos no muy precisos, no tiene el protagonismo esperado en lo que la crítica colombiana ha denominado una “novela urbana” o “de la ciudad”, en la que

la ciudad “le quitaría” el protagonismo a los personajes y sus problemas existenciales⁶. Estas aproximaciones han sido defendidas por autoras como Alejandra Jaramillo, quien habla de “novela urbana” (2003) o por Luz Mary Giraldo, quien habla de “novela urbana y de la ciudad” (2000) o “de rock y música dura” (2001), en las que la propuesta novelesca de Chaparro ha sido ubicada junto a novelas como *Conciertos del desconcierto* o *¡Que viva la música!*

Se ha dicho sobre este tipo de novelas que “había venido cultivándose desde los años sesenta y mostraba la ciudad como un espacio en que se engendraban la rebeldía y los choques ideológicos de las generaciones de los sesenta y setenta en Colombia” (Jaramillo Morales, pág. 42), y que además Chaparro crea una novela urbana en tanto recompone algunos nodos determinantes del espacio urbano, llevándolos al límite, al espacio apocalíptico, como expresión de un cuestionamiento, de una pregunta permanente por la lógica de la ciudad, por la pérdida de esa lógica, por sus transformaciones y la necesidad de estas de ser narradas (Jaramillo Morales, 43). A esto podemos agregarle la definición que hace Luz Mary Giraldo en *Narrativa colombiana: búsqueda de un nuevo canon*:

La ciudad se traduce en la visión de un mundo complejo, asumido como forma de vida y pensamiento; un verdadero campo donde ‘todos los caminos se cruzan’ más allá de los escenarios urbanos. Su vivencia concentra la individualidad y la multiplicidad en las ideas, las creencias, las costumbres, las condiciones sociales y culturales y está identificada por personajes problemáticos, solitarios, escépticos y en muchas ocasiones abúlicas (sic), cuyas expresiones se concentran en muchos casos en la música. (Giraldo 2000, 167)

La definición de novela urbana que da Luz Mary Giraldo es bastante general y pobre: no da razones convincentes para pensar que esta categoría sobrepasa lo temático. Además, las características que ella ve en este tipo de novelas ya aparecen en la propuesta de Bajtín (1989) como inherentes del género novelesco⁷. Por lo demás, el escepticismo de un personaje, por ejemplo, no solo es un rasgo inherente al género novelesco, sino que puede rastrearse incluso hasta en las novelas del Marqués de Sade, que evidentemente no son urbanas. En el caso de Alejandra Jaramillo, su apreciación es un poco más justa, sin embargo,

⁶ Autores como Vega Pinzón han insistido en el carácter “retroalimentativo” de la relación ciudad-ciudadano en cuanto la construcción de sentido de cada uno. Esto los lleva a considerar que ambos están fundidos y, por lo tanto, el individuo hace parte de unos problemas más generales: los urbanos.

⁷ Me refiero a la multiplicidad de voces, de ideas, pensamientos, etc., que llevan a Bajtín a entender la novela como género polifónico y dialógico.

por aspectos como la fragmentación del narrador y de la trama, podemos considerar que la atención de Rafael Chaparro Madiedo recae sobre el individuo y sus problemas existenciales más que sobre la ciudad. La pregunta permanente es por la lógica del individuo, por el sentido de su existencia, su identidad que, aunque no se puede desligar del funcionamiento de la ciudad, en la novela prevalece como un problema humano.

Respecto a la novela de Caicedo y a la de Magil, *Opio* se distancia de manera contundente: aquí la música deja de ser un tema, un instrumento a través del cual el autor busca problematizar aspectos de la conciencia de una generación de jóvenes. La música ya no es signo de pensamiento generacional, social, de clase o político. La música en *Opio en las nubes* tiende a ser un producto, a funcionar igual que los estribillos que tienen que ver con productos como cigarrillos o alcohol: la música también etiqueta las experiencias, las iguala y las lleva a la lógica repetitiva que la novela propone. En ese orden de ideas, sería *El Pájaro Speed y su banda de corazones maleantes* la novela de Chaparro que, quizá, sigue mejor por la línea que Caicedo propuso y continuó Magil. Esto debido a sus referentes sociohistóricos, a la agrupación clara de un grupo social bajo necesidades, angustias, adicciones, tipos de música y a la delincuencia como forma de supervivencia física y existencial.

A esto podría sumarse que, en *¡Que viva la música! Y en Conciertos del desconcierto*, se evidencia la frontera entre la realidad y el estado de alucinación de los personajes. Por ejemplo, en el caso de la novela de Magil se puede leer: “Pregunté a la mona la hora y salí detrás del hombre de la niebla, volviendo a la ausencia de la realidad en ese indescifrable mundo del otro ser que se fundía en mí o me acompañaba, le veía delante -en mi cuerpo-, atrás, impidiendo dejarme solo” (Magil 142-143). Podría argumentarse en mi contra que el narrador en primera persona, propio de *Conciertos del desconcierto*, al final, en una especie de transe entre la vida y la muerte, narra su experiencia sin que sepamos si su condición de “muerte en vida” es producida por una sobredosis, una caída, o las dos al tiempo. Sin embargo, del caso de este narrador hablando desde su “tumba” solo tenemos una perspectiva y es con la que él mismo nos sorprende como lectores al final. No hay dos versiones, desde su punto de vista, del mismo hecho, como sucede con el caso de la destrucción de la ciudad en *Opio*.

En *Opio*, aunque se configura una especie de ciudad sin identidad, el interés recae sobre un lugar de ficción llamado la Avenida Blanchot. La cuestión se hace más compleja cuando se entiende que esta avenida, en la novela, no solo carece de una descripción física concreta, sino que cumple la función de evidenciar una situación existencial de los personajes. Es decir, el lector deberá entender el espacio representado no solo como un signo de dicha situación existencial, sino como otro aspecto composicional que tiene la intención de desviar la atención del lector nuevamente hacia la vida de los personajes, hacia su condición humana. Veamos varios ejemplos: en el primer capítulo, Pink Tomate cuenta la forma en que cree que es una entrevista de trabajo, o al menos la que le hicieron a Amarilla y entre sus datos personales afirma esto: “Dirección: Avenida Blanchot”. Por otra parte, en el capítulo “una ambulancia con whisky” Sven va muriendo en una ambulancia y se refiere así a la avenida: “la sirena seguía aullando y creo que estaba muy mal cuando pasamos por la avenida Blanchot porque alcancé a escuchar el murmullo de la gente en los bares, en las calles, en los parques” (*Opio*, 26). Para finalizar, lo que se dice en el capítulo “Café negro para las palomas” es contundente: Martha, la perra de Alain, ha sido asesinada y ese acontecimiento cambia todo: “después de aquella noche los días no fueron iguales en la Avenida Blanchot”. Entonces, la configuración de los espacios está marcada, condicionada, por la experiencia de los habitantes más que por una necesidad de representarlos de manera realista o naturalista.

De esta manera, el lector deberá enfocarse, más que en buscar coherencia, en qué aspectos se resaltan en la novela a partir del abandono de la coherencia cronotópica por parte del autor. ¿Cuáles son estos aspectos? Los narradores y la manera en que, a través de la experimentación lingüística, traen a nosotros cada grupo de historias. Es un punto común en la crítica sobre *Opio en las nubes* el afirmar que hay en esta novela un narrador omnisciente. A pesar de dicha afirmación, los trabajos que hablan de este no solo carecen de un estudio profundo respecto a su supuesta existencia e importancia, sino que sus esfuerzos se malgastan, como es el caso del trabajo de Mario Domínguez (2012) quien considera que la función de dicho narrador es ceder la voz a otros personajes de la novela o contar su historia.

En ese sentido, Domínguez ignora totalmente la distancia que toma Sven ante la manera como cada uno de los personajes verbaliza su experiencia⁸.

De la misma forma, Álvaro Pineda Botero (1995), Diego Armando Aristizábal (2009) y Luis Daniel Vega (s/f) afirman abiertamente que el pacto narrativo se establece con la ayuda de un narrador omnisciente en *Opio*, sin considerar que dicho narrador desconoce algunos aspectos de la historia y, en ese sentido, los inventa o los supone. Por lo general, no se observa que se trata de un narrador en primera persona, por ejemplo, de Sven en el caso de *Opio*, que da cuenta de primera mano de su experiencia y, en la medida que este comparte un estilo de vida y cierto tipo de actitud, narra también de la de sus allegados o integrantes de una especie de clan de personajes marginales. Si, por ejemplo, Domínguez Torres se hubiera fijado en apartados como: “Gary... **tal vez** pensó en darle una última oportunidad. **Tal vez** pensó en decirle que quería desayunar café negro cerca de sus babas perfectas” (*Opio*, 42. Énfasis mío) o “**creo** que la idea de escaparse le vino a la cabeza a Highway un día a la hora del desayuno” (146. Énfasis mío), se hubiera ahorrado un montón de trabajo, pues son evidencia de que dicho narrador no es omnisciente.

El lector debe enfrentarse entonces a unos narradores que muchas veces imponen su visión de mundo sobre la de los personajes objeto de la narración. Esto es imprescindible para develar la forma en que el autor evalúa su generación, pues la actitud de Sven, por ejemplo, frente a las historias de los demás personajes, es una actitud ordenadora, el uso del discurso indirecto le permite maniobrar con las palabras de estos. A partir de esto se puede entender cómo ni siquiera Gary tiene voz propia en la novela. En el caso de *El Pájaro Speed y su banda de corazones maleantes*, el narrador principal, cuyo nombre desconocemos, cumple la misma función que Sven en tanto que poetiza la experiencia de otros personajes: les asigna un lenguaje lírico, por ejemplo.

Para entender cómo sucede esto, podemos partir de la idea según la cual el presente de la enunciación es el tiempo que viven Max y Sven en el Café del Capitán Nirvana o explorando las ruinas de la ciudad y recopilando información sobre los otros personajes. Se puede decir que hay en Sven una intención de contar, a su manera, las historias que él conoce

⁸ Respecto a esta actitud, profundizaré más adelante; en el presente apartado me limitaré a esbozar la forma en que se presenta.

en el café a través de Max y Gary Gilmour, además de las historias que recopila en su recorrido por las ruinas. En el capítulo “Ángel de mi guarda” se puede notar que no hay tal narrador omnisciente en la novela y que, en cambio, tenemos a Sven refiriendo al lector la historia que Max acaba de contar. Dice Sven: “Gary le preguntó a Max qué había pasado después de la ejecución.” (*Opio*, 63). En ese sentido, la historia que sigue se puede entender como la forma en que Sven se apropia de la historia de Max para darle su estilo al narrar:

Durante varios años la rutina de Max consistió en regar sopa de paquete para alimentar a las palomas de la prisión y en hacer rebotar la pelota de béisbol contra el muro para recordarle a Dios que Gary Gilmour no debía estar en el Infierno sino en una pradera de Zimbawe como pastor de cebras blancas y negras, blancas y negras. (*Opio*, 63)

De la misma forma, al finalizar la historia sobre Max, y para terminar el capítulo, se lee: “Gary Gilmour se había bebido dos botellas de whisky y se había fumado cualquier cantidad de cigarrillos” (*Opio*, 77). Esta es la manera como Sven, en su condición de narrador, nos vuelve a ubicar en el contexto del Café del Capitán Nirvana.

Este recurso es recurrente en Chaparro. En *El Pájaro Speed* sucede lo mismo: el narrador principal de la novela se apropia de las historias de los demás personajes para contarlas a su manera. Sin embargo, no se trata de un narrador omnisciente que no participa de la acción y observa todo desde afuera, sino por el contrario de alguien que se incluye en la narración como compilador de las diferentes historias y, aunque no se identifique con un nombre concreto, el lector entiende que éste se ve afectado por los mismos problemas. De hecho, se trata del personaje que abre la narración introduciendo su propio problema existencial. En el siguiente apartado, vemos una transición semejante a la explicada más arriba respecto a *Opio*: Crazy Mamma es una señora que el narrador ha conocido hace poco y, sin embargo, después de compartir con ella empieza a contar su historia:

En las noches [Crazy Mamma] nos reunía a todos frente a la chimenea y destapaba una botella de whisky y sonreía y su sonrisa triste brillaba en medio de aquella oscuridad mientras fumábamos y escuchábamos música mezclada con lluvia. Crazy Mamma siempre había sido de la calle. Nadie sabía, creo que ni ella misma, como [sic] había llegado a la calle. Era una mujer hermosa en todo el sentido de la palabra... Crazy Mamma te sonreía y tú sentías que te estaba diciendo hey, muchacho toma las cosas con calma; hey, muchacho cuando vayas a matar a alguien, mávalo con calma... Durante muchos años Crazy Mamma anduvo solitaria por las calles y los parques. Poco a poco fue conformando su pequeña banda de callejeros. (*Pájaro Speed*, 90-92)

De la misma manera que el narrador nos presenta a Crazy Mamma a partir de impresiones, de sensaciones, la historia que sigue es lo que Crazy Mamma le contó al narrador, pero visto desde la óptica de este, cargado de su forma de ver el mundo:

Esa mañana Perro Skin se había levantado muy temprano y había cogido el periódico. Abrió las páginas de las historietas y fue directamente a Modesty Blaise. Modesty Blaise se estaba desvistiendo y le decía a su compañero oye baby la noche fue fenomenal, baby precioso, cerré mis ojos y un millón de aviones de colores bombardearon estrellas sobre mi cuerpo, don't leave me now baby. (*Pájaro Speed*, 106)

Modesty Blaise es una tira cómica que se publicó en Colombia en el diario *El Tiempo*. La protagonista, Modesty Blaise, no habla ni parecido a la forma en que el narrador cuenta que le habló a su compañero en este apartado. Desde esta lógica, se puede considerar la posibilidad de que el capítulo titulado “Opio en las nubes”, de *Opio*, también sea narrado por Sven, asumiendo la voz de Gary en primera persona para luego volver al presente del Café del Capitán Nirvana. Después de la historia de Gary Gilmour en primera persona, se lee:

Gary lloró aquella noche y destrozó parte del Café del Capitán Nirvana. Antes de irse abrazó a Max como si fuera su hijo y le sobó la cabeza. Luego cogió una botella de whisky y se sentó sobre la arena. Eran las cuatro de la mañana. Cuando el sol estaba saliendo vino hasta nosotros y se despidió. (*Opio*, 94).

De esta forma, podemos considerar a Sven como una especie de personaje-narrador que cumple la función de evaluar, además de la de él mismo, la vida de otros personajes de la novela. Así, lo que vemos de un personaje como Max está mediado por la forma en que lo concibe y narra Sven. Entonces, el lector se ve en la obligación de ser muy cuidadoso con tomar de manera directa las historias que lee en cada novela: debe estar atento a todos los momentos en que los discursos de los personajes no son directos y, sobre todo, al tipo de lenguaje que cada narrador impone a sus personajes.

Aquí surge el problema de la experimentación lingüística: si bien se trata de un tipo novelesco experimental, es necesario decir que la experimentación que sobresale en las novelas de Chaparro no corresponde, exactamente, al de las novelas de tipo “corriente de la conciencia” que, al alterar la sintaxis, busca dar cuenta del fluir del pensamiento a través de monólogos interiores indirectos o directos. En esta tendencia, en la tradición novelesca colombiana podrían ubicarse algunas novelas como *La hojarasca* de Gabriel García

Márquez, las tres novelas de Héctor Rojas Erazo que corresponden al personaje de Celia o *La casa grande* de Álvaro Cepeda Samudio.

El tipo de experimentación de Chaparro Madiedo puede asociarse, más bien, a la representación antipositivista del surrealismo: la asociación de mundos dispares, como la lógica del mercado y el de los sentimientos, por poner un ejemplo. Este tipo de asociaciones dan a Chaparro la libertad de enganchar a su lector con un lenguaje híbrido entre el lenguaje poético, el coloquial y el que obedece a un mundo globalizado y marcado por los productos y la publicidad. De esta manera, las novelas de Chaparro oscilan entre un modo de representación a través del acto de narrar hechos concretos y uno que tiende más a la poesía por el constante interés y protagonismo del ritmo (estribillos, manejo de la puntuación, repetición de sonidos, etc.), las figuras literarias y la distribución de las palabras en la hoja con el uso, por ejemplo, de caligrama como lo hicieran los simbolistas, surrealistas y otros escritores de las vanguardias de principios del siglo XX.

Debido a este problema de representación, varios críticos han propuesto *Opio en las nubes* como una novela posmoderna. Entre ellos, mal o bien, se destacan Corey Shouse (2002), Alejandra Jaramillo (2003), Leonardo Hernández Bocker (2015), Luis Vega (s.f) y Álvaro Pineda Botero (1995). Estos autores hablan del desencanto, la falta de objetivos de los personajes y la fragmentariedad del relato y de la anécdota (no es una narración lineal) como rasgos de la novela posmoderna y, por ende, de *Opio en las nubes*. El problema de varias de estas aproximaciones es que sus análisis no inician en la obra sino en la teoría, es decir: los críticos, más allá de hacer una interpretación de la propuesta novelesca del autor para llegar a unos problemas estéticos, existenciales, sociales, políticos, culturales, etc., inician hablando de posmodernidad, de problemas urbanos o, como en el caso de Alejandra Jaramillo, de problemas específicos de Bogotá para luego pasar a explicar cómo se ven dichos problemas en la obra. Considero que estas aproximaciones moldean el sentido de la obra a partir de factores extraestéticos, con lo cual se condiciona el sentido de las novelas. Este tipo de aproximaciones, que tiende a intentar demostrar la teoría con la obra, ha llevado a críticos como Leonardo Hernández, Álvaro Pineda y Mario Jursich a juzgar la estructura narrativa de las novelas de Chaparro como empalagosa o monótona partiendo de un objetivo que ellos mismos le imponen a la novela: mostrar una multiplicidad de voces, una polifonía en términos bajtinianos.

El principal defecto de la novela, según estos autores, es el abuso de las estrategias narrativas principales de la novela: juegos lingüísticos, enumeraciones, estribillos propios del rock o propuestos por los mismos narradores. Dicho abuso, según Hernández, hace que la novela se torne “monótona”, “incoherente” e “ingenua” (85-86). Según él, *Opio* se contradice puesto que propone un “juego polifónico”, pero resulta ser una novela “monofónica” en la que la voz narrativa corresponde a la del autor (88). En la propuesta de lectura de Hernández se evidencian varios desaciertos: en primer lugar, la confusión evidente entre autor y narrador desconoce totalmente el pacto de lectura que el autor establece, el cual no es autobiográfico ni tiene una intención documental, panfletaria o algo por el estilo. Como veremos más adelante, basta leer las crónicas que Chaparro escribía para el diario *La prensa*, para entender que su visión de mundo es diferente a la de sus personajes.

En segundo lugar, al hablar de Bajtín y la obra de Dostoievski, Hernández reafirma el prejuicio según el cual la “actitud polifónica es lo que debería caracterizar de allí en adelante a la literatura moderna” (87). Hernández se contradice en la medida en que entiende *Opio* como una novela posmoderna, pero le exige cumplir con los requisitos de la novela moderna definidos por Bajtín, sin observar que el corpus analizado por el teórico ruso corresponde a obras del siglo XIX europeo. En la medida en que considera monofónica la novela de Chaparro, Hernández afirma que *Opio* va en contravía de las llamadas novelas de “*música dura*” (87). La categoría de “música dura” la toma de Luz Mary Giraldo, lo cual, más que decirnos sobre la novela nos dice sobre la forma en que Hernández leyó a Giraldo. A partir de esta categoría, Hernández establece un “deber ser” de la novela y deja de lado la valoración de esta a partir de sus características estéticas.

Por su parte, Jursich y Pineda Botero consideran, a partir de la supuesta monofonía, que la novela resulta monótona. Pineda Botero la acusa de monofónica sin aclarar por qué esto es un defecto para él. Estas acusaciones tienen dos problemas graves, a mi modo de ver: en primer lugar, no logran comprender la complejidad del concepto bajtiniano de polifonía, reduciéndolo a un simple rasgo formal: la necesidad de que los personajes hablen distinto y de que el diálogo, como aspecto compositivo, se evidencie. En segundo lugar, imponen a la novela una búsqueda que la novela no está obligada a realizar.

Un ejemplo es la reseña de Pablo Montoya titulada *La superficialidad del bajo mundo*. En esta se evidencia que su autor ni siquiera tiene claro cuáles son los narradores de *Opio en las nubes*, error heredado de Jursich, a quien a veces Montoya repite acriticamente:

Solo un rápido vistazo a su primer capítulo, “Una mierdita muy triste”, basta para concluir que esta novela es una especie de prolongación de los recursos literarios y de los contenidos que Chaparro Madiedo trabaja en su primera novela. Pero lo que pudo ser en apariencia interesante y fresco en 1992 con el gato Trip Tomate, Sven, Gary Gilmour y Max, los narradores de *Opio en las nubes*; en 2013 las andanzas de Speed y sus amigos callejeros por Bogotá resultan faltas de todo brillo e interés. (Montoya, 2015, pág. 153)

Tampoco se da cuenta de que hay diferencias de muchos tipos entre los narradores y que las estrategias narrativas de la segunda novela están aplicadas a entender el mundo de otra forma, aunque los problemas sean semejantes. Peor aún, se acerca a la novela con un prejuicio gravísimo: entenderla a la luz de su visión de lector del 2013, como si la novela apenas hubiera sido escrita o concebida a principios de los noventa solo para agradar lectores contemporáneos al momento en que Montoya la leyó. Por otra parte, Montoya afirma:

Los personajes de Chaparro Madiedo, y sus discursos poblados de repeticiones, no solo terminan hablando de la misma manera, sino que no dejan que se entre a los infiernos o a los paraísos de lo humano cuando este es sacudido por los límites de la contracultura urbana. Con Chaparro tocamos solamente niveles superficiales. Solo se accede al prosaísmo de lo anecdótico, a una violencia que generalmente es gratuita, a unas confesiones sentimentales que no son irreverentes sino bobaliconas. (154)

En ese sentido, el lector deberá realizar un esfuerzo por entender que las reiteraciones son deliberadas, más que un error, este recurso le permite configurar una forma de entender el mundo. El contenido y la forma coinciden: la reiteración de estribillos significa un problema existencial. De esta manera, las repeticiones deben leerse en diálogo con problemas como la música y todos los demás aspectos de las novelas. A continuación desarrollaré de manera más detallada los aspectos ya mencionados: el problema de la trama, los narradores y la experimentación lingüística.

2.2 Fragmentación del argumento y de la trama en las novelas de Rafael Chaparro

El aspecto fragmentario de la trama ha llevado a Vega Pinzón (s.f) o Armando Alfredo Chaparro Arboleda (2010) a hacer sus análisis a partir de resúmenes de cada capítulo, cosa bastante ingenua y que más bien habla de la falta de habilidades del crítico que de la

imposibilidad de abordar la novela. Hacer resúmenes de cada capítulo es desconocer el tipo de trama de *Opio* y su complejidad. Es reduccionista.

Con lo anterior, podemos decir que, en *Opio*, la ausencia de historia o de unidad en el argumento, hace recaer la atención del lector sobre la forma en que, con la experimentación lingüística y la fragmentación de la trama, se significa el estancamiento, el tedio, la ruptura que se opera entre los individuos y el mundo, la experiencia de vida en la era del consumismo del mundo globalizado. Por su parte, en *El Pájaro Speed*, el lenguaje es una constante búsqueda de correspondencias entre el yo y la naturaleza, las cuales implican una búsqueda de refugio (en elementos del mundo natural) de los personajes frente a la crisis de unas instituciones que no pueden ya garantizar su bienestar en sociedad, anulándolos en tanto individuos, abocándolos a la indigencia, la drogadicción, la delincuencia, etc. Al final, en dicha búsqueda tampoco se puede confiar plenamente: liberarse de la indigencia, de la soledad, a través del lenguaje, es un conformismo.

Respecto a la idea de trama, suscribo la opinión del crítico teatral Eric Bentley, quien afirma que por un lado está la vida, por otro la narración, cuya fuerza motora es el suspenso (25) y

por último, está la trama, que no es sino la narración con algún “retoque” y algo añadido. El retoque estriba en una nueva disposición de los sucesos en el orden más conveniente para conseguir el efecto deseado. Lo añadido es un principio en virtud del cual los incidentes adquieren un sentido: hasta el principio de causalidad puede transformar una historia en trama. Tal como lo explica E.M. Foster en su ensayo *Aspectos de la novela*, “el rey murió y luego murió la reina” es historia, pero si escribimos “el rey murió y luego la reina murió de *tristeza*”, se convierte en una trama”. (Bentley 25) (cursivas en el original)

Considero que el aspecto principal por el que se debe acceder a la trama propuesta en las novelas de Chaparro Madiedo es la organización de los capítulos, la relación que hay entre las acciones que se propone en cada uno y el sentido o efecto buscado en los mismos. De esta manera, tenemos que, en *Opio*, no hay una coherencia cronológica y el espacio representado es bastante vago. De hecho, no se puede reorganizar los acontecimientos de manera lineal o causal como siguiendo una tradicional unidad de acción o ateniéndose a referentes espacio-temporales. Aquí la unidad se logra a través de la afinidad de temas-problemas como el problema existencial del personal representado, del hastío, del sinsentido de la vida, etc. Mientras que, en el *Pájaro Speed*, los referentes espacio-temporales tienden

a la concreción: se manifiesta abiertamente que las diferentes historias suceden en Colombia, exactamente en Bogotá, en una época determinada (aproximadamente entre finales de 1960 y finales de 1980). Resulta entonces pertinente preguntarse: ¿qué principio rige la disposición de los sucesos en cada una de las novelas?

2.2.1 El sentido de la trama en *Opio en las nubes*

La trama de esta novela propone una ambivalencia: a partir de los datos que nos da Sven, no sabemos si la destrucción de la ciudad es real o si es una metáfora, producto de sus estados alterados de consciencia, para significar el estado espiritual de sus habitantes: todos están muertos. En ese sentido, se puede llegar a pensar que en la narración coexisten dos temporalidades que se relacionan con el presente y el pasado de Sven, ambas se fusionan en el punto de vista del narrador quien, en el momento de la enunciación, busca dar cuenta de su recorrido existencial y el de los habitantes de la Avenida Blanchot. En el momento de la enunciación, al revisar su pasado, algunas veces, Sven se percibe como un muerto que narra algunos de sus días como vivo y otros como muerto, que recorre las ruinas de la ciudad con Max, reconstruyendo algunos aspectos de la vida cotidiana; en la otra, cuando visualiza su presente, Sven termina su historia en un bar, con una sensación de soledad e insatisfacción profundas luego de la partida de Amarilla. En esta segunda versión de los hechos, se entiende que los muertos que ve Sven por las calles, tranquilos, que no se inmutan ante la destrucción de la ciudad, no están muertos biológicamente. Inclinarsse por cualquiera de las dos posibilidades limitaría el sentido de la novela.

La novela inicia focalizando la narración en la voz de un gato, Pink Tomate, quien después de presentarse cuenta cómo es un día en la rutina de vivir con Amarilla, su ama: “mierda, voy a intentar hacer un horario de esos días llenos de sol, esos días un poco rotos, raros, llenos de humo, un poco llenos de café negro” (*Opio* 15); y termina con el diario de Alain, uno de los habitantes de la Avenida Blanchot, en el que narra “sus últimos días antes de internarse definitivamente en el Club de Muertos de la Ciudad” (175). Esta forma de abrir y cerrar la novela pone en entredicho el protagonismo de la historia de amor entre Sven y Amarilla como eje narrativo principal de la obra. Desde ya, el autor llama la atención sobre un aspecto primordial: la concepción del tiempo en la novela. Habría entonces que preguntarse por lo que sucede entre estos dos momentos para comprender las características cronotópicas (Bajtín, 1989) de la obra. Es evidente que la representación del tiempo no

corresponde, al igual que la del espacio, al modo realista o naturalista. Se trata de la representación del tiempo vivido en la conciencia de unos personajes cuyo estado psíquico y emocional está constantemente alterado por las drogas y el alcohol.

En *Opio*, la fragmentación y la discontinuidad son deliberadas. En novelas colombianas anteriores como *¡Que viva la música!* o *Cien años de soledad*, sus respectivos autores han optado por contar sus argumentos de una forma en que cada suceso se puede verificar como consecuencia de otro o coincide con el universo verosímil que se nos ha propuesto. En cambio, en *Opio en las nubes*, Rafael Chaparro ha optado por una narración en la que muchos sucesos se contradicen o quedan aparentemente sueltos, de manera que no podemos, en nuestra condición de lectores, organizar los sucesos a partir de una idea tradicional de argumento: sin duda, Chaparro Madiedo se deshace de este elemento y hace que *Opio en las nubes* obedezca a una lógica distinta. Es tarea del lector descubrir la unidad, organizar los asuntos a partir de algunos elementos de sentido recurrentes en los diferentes episodios.

En ese orden de ideas, en la medida que la narración arranca con la voz de un gato, a partir del momento en que se introduce la voz de Sven, voz narrativa más importante puesto que abarca buena parte de la narración y propone un diálogo fuerte con la axiología de los demás personajes, el lector podría eventualmente pensar que esta viene a organizar no solo la cronología de hechos, sino también una trama a través de la cual nos guiaría a unos problemas. Sin embargo, esto no sucede, en su condición de protagonista, Sven se limita a narrar unos sucesos aparentemente sueltos entre los cuales los más importantes son: su romance con amarilla, su infancia, sus días en el café del Capitán Nirvana y algunos episodios de la vida de otros personajes. Pese a que la presencia de Sven aporta cierto orden, no se puede reconstruir una cronología de hechos, tampoco se descubre un argumento que una los diferentes episodios. Lo que permite afirmar que la unidad de la narración no deriva de la concepción de un argumento o una trama, sino de temas y problemas comunes de las diferentes historias: la mayoría de los personajes padecen el mismo mal y, como en una especie de “tribu”, los personajes se han reunido para compartir su experiencia de vida, su hastío, su abulia, su deseo de muerte, mas no una causa o compromiso que le daría sentido a la vida, tal como lo plantea Maffesoli en *El tiempo de las tribus* (2009). Es evidente que, a través de este tipo de experimentación, Chaparro Madiedo le da la espalda al modo realista

de representación y valoración de la realidad. De hecho, la primera intervención de Sven viene a reforzar, a partir del segundo capítulo, la advertencia que se le ha hecho al lector con la presencia de un gato narrador:

me llamo Sven y morí ayer o tal vez la semana pasada. Realmente no sé qué sucedió. No sé si fue una inyección de veneno... o si me estallaron una botella de whisky en la cabeza. No sé. (*Opio* 25)

Si consideramos que Sven narra más de la mitad de la novela, podemos afirmar que la falta de unidad de la narración, la ruptura con la lógica tradicional del relato, la fragmentación, entre otros aspectos, corresponden al problema existencial que engloba al personal de la novela: a saber, un conjunto de seres fragmentados, cortados del ritmo de la vida, sin rumbo, que han renunciado a encontrar el sentido de la vida. No se puede narrar de manera “coherente” la experiencia de vida de unos seres fragmentados, cortados del ciclo vital del espacio, la cultura y la historia del lugar donde el autor los ubica. En este sentido, el diálogo, la relación que se establece entre los aspectos compositivos y el problema existencial planteado resultan bastante coherentes.

En el tercer capítulo, la narración es retomada por Pink Tomate quien ya ni siquiera continúa su historia original, la de Amarilla y los días a su lado, sino que ahora cuenta la historia de cómo un travesti llamado Daysi creció con un conflicto de identidad y llegó a prostituirse. A este punto, el lector no tiene una idea clara de lo que sucederá más adelante pues la historia de Amarilla y la de Sven quedan cortadas.

Así, la novela continúa a través de distintas historias hasta llegar al penúltimo capítulo. En este se retoma la muerte de Sven, la destrucción de la ciudad y la partida de Amarilla. Podría pensarse, a primera vista, que esto le da una trama circular a la novela y que, quizá, el último capítulo funcione como una suerte de epílogo. Sin embargo, los detalles cronotópicos varían hasta el punto de hacer ambivalentes los sucesos que podrían constituir una trama, como la relación de Sven y Amarilla y la destrucción de la ciudad. Como ya dije, coexisten, al menos, dos posibilidades frente al hecho de la destrucción de la ciudad: se trata de una alucinación producida por el efecto de la droga o, en el sentido literal, de una destrucción de la ciudad sin motivo aparente. Para esto, podemos considerar las dos versiones de los hechos que cuenta Sven. Habría que empezar considerando que, en el segundo capítulo, “Una ambulancia con whisky”, Sven decididamente se asume como

muerto en el momento en que llega al Café del Capitán Nirvana, en el que los días “eran realmente tediosos”:

cuando salí del hospital la ciudad había sido destruida por completo...pensé en Amarilla que se había ido una semana atrás...durante varios días caminé sin rumbo fijo...finalmente llegué al malecón...llovía...al final del malecón había un pequeño bar. Se llamaba El Café del Capitán Nirvana. Eran las doce del día...Era lunes y no pude obtener satisfacción...me senté en una de las mesas exteriores... y un hombre salió a atenderme. Era la primera vez que veía a alguien en muchos días. (*Opio* 29-30)

El segundo caso se da en el capítulo “Ruta 34A Meissen” (en este capítulo Sven no se anuncia como muerto): Amarilla ha partido la noche anterior, Sven se despierta en la playa, cuenta que llovía, que paró en un café del malecón, que pidió una botella, para luego decir: “creo que eran las ocho de la mañana...por la radio me enteré de que la ciudad había sido destruida... era lunes y no pude obtener satisfacción” (173-174). Entonces, estamos ante dos versiones, con bastantes diferencias, del mismo suceso.

Respecto a la destrucción de la ciudad, Daniel Vega Pinzón afirma que la destrucción de la ciudad es simbólica, que puede ser una alucinación de Sven o “un imaginario liberador ante la ciudad incomunicada y masificada donde una tragedia personal es sucedida por una tragedia que afecta a toda la ciudad” (106). Afirmar rotundamente que la destrucción de la ciudad es simbólica empobrece el sentido de la novela, pues si bien es cierto que Sven cuenta, por ejemplo: “Si no estoy mal desde esa noche empezaron los peces negros sobre la ciudad...creo que los peces negros estaban cercenando el cielo de la ciudad y nadie se daba cuenta. Abajo todo el mundo continuaba su vida normal” (167), cabe recalcar que no podemos confiar a ciegas en lo que dice Sven, pues él mismo duda (“creo que”, “si no estoy mal”, etc.)⁹.

Por otra parte, en esta versión de la destrucción de la ciudad, más realista que la narrada por Sven muerto, pues Sven está drogado y los peces negros pueden ser una alucinación, hay un día siguiente en el que Sven afirma que se entera, por la radio, de la destrucción de la ciudad. Es un discurso indirecto, Sven nos invita a creerle: no es lo mismo su experiencia viendo la ciudad destruida a la salida del hospital que enterándose por un tercero de la

⁹ Estas dudas nos sugieren que hay una buena distancia temporal entre los sucesos y el momento de la narración. A esto habría que sumar la confusión de Sven al inicio del segundo capítulo: “me llamo Sven y morí ayer o tal vez la semana pasada. Realmente no sé qué sucedió” (25).

destrucción y viviéndola desde las afueras: “miré de nuevo hacia la ciudad. Me acordé de mamá” (173).

De esta manera, se vuelve ambigua la idea de realidad: está transformada metafóricamente debido a la alucinación de Sven o realmente la ciudad está destruida y Sven llama peces a una suerte de aviones, que, en verdad, dejan caer bombas (166) y cuyo ruido es ensordecedor y hace “vibrar el vaso de vodka” (173), por ejemplo. Esto lo podemos sustentar con la otra imagen de los mismos peces: “como nunca. Iban y venían. De sus bocas salían lenguas de fuego que preñaban las nubes con veneno.” (167). A esto podemos agregar las dos posibles situaciones en que Sven recuerda a su madre mientras mira a la ciudad destruida: “me acordé de mamá. Debía estar llorando metida en una manta blanca cerca de las flores. Debía estar regando las plantas del antejardín antes de que llegara la enorme nube de ceniza. Una sensación extraña se apoderó de mí” (173). En el primer caso la madre de Sven quizá es consciente de la destrucción, de las bombas, etc. y por eso llora, con miedo, en medio de una manta. En el segundo caso, se asemeja a todos los ciudadanos que mientras la ciudad es destruida ni siquiera se inmutan ante la amenaza: “Creo que los peces negros estaban cercenando el cielo de la ciudad y nadie se daba cuenta. Abajo todo el mundo continuaba su vida normal” (167)

Si a lo anterior sumamos que en Sven hay una consciencia de la escritura¹⁰ y que un personaje como Gary Gilmour “resucita” para volver a morir, estamos ante una suerte de concepción “cíclica”¹¹ de la muerte y una en espiral, laberíntica, del espacio-tiempo: no hay pruebas suficientes para confirmar si Sven narra todo mientras está muerto o mientras está vivo ¿Qué interés reviste esclarecer este aspecto? Da la sensación de que los dos mundos existen al mismo tiempo, que es un mismo sujeto en dos tiempos, fragmentado temporal y espacialmente: observa la destrucción de la ciudad desde afuera y desde adentro, desde el tiempo en que vivía y desde su “muerte en vida”. Si bien es cierto que, como propone Vega Pinzón (s.f.), hay una analogía entre la crisis personal de Sven y la destrucción de la ciudad,

¹⁰ Esta idea la desarrollaré en el apartado titulado “Los narradores de Rafael Chaparro Madiedo: juego de subjetividades y distanciamientos”

¹¹ Al respecto, puede verse la entrevista a Rafael Chaparro titulada “Soy de cocacola, aspirina y neón”, en la que Chaparro afirma, respecto a su novela *Opio*: “son personajes que interpretan la lógica de la muerte... una cíclica” (Redacción El Tiempo, 1993)

esta última solo puede afirmarse como definitivamente figurada en tanto hace parte de un objeto estético más grande: la novela *Opio en las nubes*.

Al final, ninguno de los dos Sven prevalece sobre el otro: la distancia que se evidencia entre la destrucción de la ciudad y el momento de la narración de Sven en el último capítulo, nos da una trama cíclica en la que el mundo de los muertos, del Café del Capitán Nirvana, surge a partir de la reducción final del espacio-tiempo: “sobre el universo entero no quedaba nada más que aquel café del malecón, una mesa con una botella de vodka, un paquete de cigarrillos sin filtro, Joe y yo que seguía fumando” (174), pero que al mismo tiempo esa reducción del mundo sea una forma de verlo desde la distancia que permite el mundo de los muertos, el del Café del Capitán Nirvana. Este ciclo espacio-temporal nos da una imagen de un sujeto estancado, elimina formalmente ideas como el progreso del individuo y, por ende, de la sociedad. Sin embargo, esto lo trataré más adelante. De esta manera, podemos entender un rechazo a la representación de tipo realista-naturalista por parte de Rafael Chaparro. Nuestro autor no se inclina por crear un universo de leyes consistentes y mucho menos que corresponda a las leyes de la realidad externa a la obra, la del mundo real.

2.2.2 La trama de El Pájaro Speed y su banda de corazones maleantes.

Si algo es evidente es que la trama de esta novela no tiene la complejidad de la de *Opio en las nubes*. Por eso, me limitaré a hacer algunas precisiones básicas, pues el carácter experimental de la novela se direcciona más hacia el uso del lenguaje que hacia la elaboración de una trama.

Esta novela está dividida en once capítulos. De estos, un narrador cuyo nombre no conocemos narra cuatro, Adriana Mariposa tres y otros tres son referidos por un narrador que, aunque no es explícito, se puede demostrar que es el mismo narrador del que solo sabemos que tiene nombre de asesino. A primera vista, uno diría que la historia que une los capítulos es el encuentro de El Lince, el narrador de nombre desconocido y Adriana Mariposa con El Pájaro Speed, las enseñanzas de este y su posterior muerte. Sin embargo, el protagonismo de esta historia es puesto en duda por capítulos como “Raquel Welch no pasea por ese parque”, en el que el narrador principal, casi que, a manera de crónica, cuenta cómo a través de sus primeros años su familia le buscó un nombre y no pudo tener un criterio claro para escogerlo. Además, en este capítulo se presenta el problema principal de los

personajes: el estado de indigencia y de desamparo de todo tipo (emocional, familiar, estatal, social, etc.). Así mismo, en capítulos como “Tu primavera cero huele a gasolina” o “el corazón de vidrio y las nubes rotas”, Adriana Mariposa cuenta, por ejemplo, cómo llegó al estado de indigencia en que se encuentra. Esas historias no están simplemente destinadas a alimentar la de El Pájaro Speed y su banda, como podría parecer. A esto habría que sumarle la forma en que inicia y termina la novela. El primer capítulo es una especie de introducción al problema humano de la novela:

Siempre miras hacia el cielo y están ahí suspendidos estáticos inmóviles son los globitos rojos y negros que llevan suspendidos a los muertos por largas cuerdas...en su mano llevan un ramito triste...las florecitas una a una se deslizan por la ola amarilla del día y mierda cuando caen lo que estalla en el pavimento húmedo es un esqueleto de clavel... que se murió de soledad cerca de las nubes en una florecita que no supo comprender el idioma secreto de las aves...y te entra un down el malparido...de saber que cerca del origen de la lluvia esos muertos te dicen...mándame una lluvia de whisky para soportar esta soledad tan triste... todos los lunes que es el día más triste. (*Pájaro Speed* 9-10)

Este problema es una crisis de soledad e indigencia, como dije más arriba. Es una pérdida de referentes en el mundo social que hacen que el sujeto se vuelque hacia la naturaleza y hacia el alcohol y las drogas como forma de asumir una vida salvaje dentro de la ciudad. El foco de la culpa se difumina para darle paso a un ciclo, pero ya no espacio-temporal, de estancamiento en el paso de los días, como en *Opio en las nubes*, sino de estancamiento en las condiciones sociales, en la indigencia, en la marginalidad. Por esta razón, Rafael Chaparro ubica de manera mucho más clara su novela en un espacio relativamente concreto: Bogotá y las calles de Chapinero. Es evidente que a Chaparro ya no le interesa la fragmentación del sujeto tanto como representar la búsqueda de escape de unos jóvenes y adolescentes avocados a la calle, a una delincuencia relativamente cursi, a las drogas y el alcohol.

2.3 Los narradores de las novelas de Chaparro: juego de subjetividades y distanciamientos

Los narradores de Rafael Chaparro Madieto tienen una actitud engañosa: en apariencia cuentan lo que ven, evocan una ciudad y unos personajes fragmentados con dinámicas y comportamientos extraños en los que, si uno se fija bien, media bastante la subjetividad de cada narrador, su forma de ver el mundo. Los narradores no solo insertan su manera de hablar en el discurso de los demás personajes, sino que, en muchas ocasiones, se

dejan llevar de su imaginación y subjetividad para alimentar las historias que cuentan. Con “doble distanciamiento”, me refiero, por una parte, a “la extraposición” del autor frente a su creación (Bajtín, 2009) y, por otra, al distanciamiento que se manifiesta en una suerte de actitud creadora en la que los narradores, a través de un lenguaje poético, configuran el mundo que los rodea, lo cual incluye: los otros personajes, los lugares y las cosas, objetos, que componen dichos lugares. De esta manera, el mundo representado en las novelas de Chaparro Madiedo no solo es ficcional debido a que es un producto de la imaginación del autor, sino que dentro de ese mundo ficcional existen unos narradores que lo cuentan a su manera, lo cual crea una suerte de ficción dentro de la ficción. Así, el distanciamiento de los narradores de Rafael Chaparro Madiedo consiste, al menos, en tres aspectos importantes: la modificación del discurso de otros personajes, sobre todo insertando un lenguaje poético, lírico, en la forma de hablar de estos que trastoca la “realidad” diégesis novelesca, cada uno verbaliza dicha realidad de manera distinta; la percepción de ambientes, lugares, paisajes, etc., mediados por las diferentes subjetividades ; y la fabulación de sucesos que, para el lector, pueden distar de la forma en que en verdad sucedieron dentro de la novela, como las ocasiones en que humanos y animales se “comunican”, en el caso de *Opio*.

A partir de esto, podemos decir incluso que hay una consciencia de la escritura en Sven, narrador de *Opio*. Un ejemplo es el capítulo titulado “Jirafas con leche” en el cual el diario de Alain es citado entre comillas después de que Sven ha contado que lo encontraron con Max en una búsqueda de provisiones: una prueba de que Sven escoge lo que cuenta y cómo lo cuenta a través de la escritura (*Opio* 175-176). Si lo que he dicho hasta el momento no es suficiente prueba de que el supuesto narrador omnisciente no es otro que Sven, basta mirar el mismo capítulo para comprobarlo: la novela no nos da señal de que Sven conozca a Régine, sin embargo, en este capítulo, Sven y Max, además del diario de Alain, encuentran algunas fotografías. Al respecto, Sven anota que

Régine... estaba llorando, cosa que siempre sucedía después de que se tomaba un par de whiskys cerca de la ventana. Tal vez la foto había sido tomada después de las tres de la mañana porque olía a café negro derramado cerca de la ventana, a veamos las palomas y tomamos whisky. (*Opio* 175)

No hay prueba en la novela de que Sven haya conocido a Régine y, sin embargo, este sabe cosas de ella. Esto se debe quizá a las conversaciones que Sven sostiene con Max y a

alcohol, pero de ninguna manera como un elemento fantástico incluido por el autor. Este último se preocupa por crear la ilusión de que se trata de un producto de Sven. Esto no choca con la posibilidad de que Pink Tomate (el gato) se convierta en un narrador en el relato de Sven, que aparezca como invención suya con una voz autónoma, como un personaje más que conoce la vida de sus amos.

Veamos el inicio de la reseña del “Señor Árbol de Mermelada”, apodo dado a un contorsionista. Aquí el lector puede percibir que en realidad no se trata de una comunicación real, sino supuesta o imaginada por el narrador. No se trata de personificaciones de animales como sucede en las fábulas infantiles donde efectivamente se escucha su voz, sino de un producto de la imaginación de Sven. De hecho, el narrador recurre a las formas del discurso indirecto en el que se introduce la voz de los animales a través de un “parecía” y pocas veces de un “dijo”:

El señor Árbol de Mermelada se levantaba todas las mañanas y orinaba cerca de la jaula de Cooper, el Oso Polar, y mientras procuraba que el chorrillo amarillo golpeará las barras de la jaula susurraba oye viejo ¿todo bien? Y entonces Cooper, el Oso Polar, entreabría un ojo y **parecía** responderle desde su pereza blanca claro, viejo de mermelada, todo bien. (*Opio* 113. Énfasis mío)

A pesar de esto, el narrador más adelante afirma:

El señor Árbol de Mermelada se sintió feliz y fue a orinar cerca de la Jaula de Cooper, el Oso Polar y le dijo oye Cooper ¿todo bien?, y Cooper bostezó y le **dijo** claro viejo de mermelada, todo bien. (*Opio* 115. Énfasis mío)

En algunas ocasiones se fusionan las dos formas, esta ambigüedad es resultado de la distancia crítica que toma Sven frente a lo que narra:

Amarilla se dirigió a los gatos, que comían un helado de vainilla sobre el pavimento y les dijo ¿cómo la pasan chicos? Y ellos **dijeron con sus ojos** bien muñeca, muy bien. (*Opio* 157. Énfasis mío)

De esta manera, puede entenderse que la ambigüedad respecto a si los animales en la novela tienen o no lenguaje propio muestra lo deliberado de las técnicas narrativas escogidas por el autor, refuerza el hecho de que escoger un gato narrador no sea algo ingenuo o una muestra de una actitud impulsiva del creador como respuesta a la necesidad de experimentar o arriesgar en su novela.

En el caso del *Pájaro Speed*, el distanciamiento de los narradores funciona en un sentido distinto. En esta novela, el mecanismo utilizado por Chaparro en su escritura, aunque semejante en algunos aspectos a *Opio*, es más una especie de poetización de los ambientes que el lector debería entender como distintos en el funcionamiento normal de la Bogotá representada. Es decir, el lector debería entender que toda poetización del ambiente, del mundo exterior, todas las imágenes como metáforas y sinestesias resultan de un proceso de exteriorización del yo sobre el mundo. Veamos ejemplos. En el caso del segundo capítulo, el narrador sin nombre cuenta:

Y yo le dije a papá que me comprara una manzana almidonada the gameis over the game is over y esa tarde de sábado se llenó de azúcar, pero seguía sintiendo un vacío en la boca del estómago como si una mano invisible hubiera metido sus dedos por mi garganta y hubiera sacado los ácidos estomacales y los hubiera regado en las nubes, en el cielo, en los árboles the game is over is over over over. Creo que ese día descubrí que la tarde de los sábados olía a rebote en el estómago. (*Pájaro Speed* 15)

La forma de ver el mundo de los personajes es algo que se va adquiriendo, de lo que se va tomando consciencia, mejor, mientras se crece. La figura de la mano extrae del sujeto, contra su voluntad, y lo lleva a “subjektivar” el mundo. A verlo a su manera. De hecho, la misma mano es una subjetivación, una forma de entender el problema que tiene: no se puede afirmar a voluntad, por eso es importante que la mano aparezca como un símil y no como una metáfora u otra figura literaria. Esa subjetivación del mundo se puede entender mejor en pasajes como el siguiente:

Dentro de mi cuerpo había mil ríos de sangre desbocados, ríos de sangre que se estaban saliendo de su curso y estaban inundando el reflejo de la mañana en mis ojos y entonces los árboles se tiñeron de rojo. (*Pájaro Speed* 25)

Este procedimiento de subjektivar el mundo es otra forma de establecer correspondencias por parte del narrador: el mundo exterior y el interior se corresponden para el narrador, quien lo logra al exteriorizar sus conflictos y transformar la forma del mundo para sí y para el lector. Estas correspondencias, las entiendo en el sentido en que las entiende Octavio Paz (1967): es decir, como la forma en que la visión analógica del mundo se manifiesta en la poesía moderna¹². A través de estas se manifiesta una necesidad de

¹² Esta visión analógica, según Paz, se funda en la idea de que todas las cosas del mundo, del universo si se quiere, están conectadas. Una de las conexiones más importantes es la reconciliación entre el sujeto y la

reconocerse en el otro, sea un árbol u otro elemento de la naturaleza. Es una necesidad de encontrar respuestas para no sentir la soledad que les rodea, soledad que parte de la actitud indiferente del mundo que tienen inmediatamente alrededor. Esto se puede ver al inicio, en el caso del narrador principal:

Entonces miré hacia la larga fila de árboles y me **pareció** que esos árboles eran como mis hermanos menores, que siempre habían estado allí en la noche, en el día, hermanitos fieles y verdes que nunca me preguntaban el nombre o cosas por el estilo. (*Pájaro Speed* 13. Énfasis mío)

También está el caso de Adriana Mariposa quien dice que, mientras ella y sus amigas eran violadas por los Ratones Corrompidos, una pandilla de la avenida Kennedy, cerró los ojos y pensó

En los árboles de los parques, esos árboles donde vos llegabas al amanecer y no sé por qué siempre te sentías como en casa, dormías un poco y te levantabas como nueva, como si el árbol te hubiera puesto una inyección de mermelada en la mitad de tu cabecita. (*Pájaro Speed* 160)

Sin embargo, hay una fisura en las correspondencias, conocida por Octavio Paz como ironía: la relación del sujeto con la naturaleza, en tanto parte de la subjetividad deformante de los narradores, resulta un conformismo, mera imaginación. Es así como, por ejemplo, el narrador le dice a Adriana: “Mariposita cierra los ojos y conocerás el origen de los vientos” (29), o, en el caso de Adriana Mariposa, la idea de que esa correspondencia establecida por ella misma no es suficiente:

Créeme, baby precioso, a mí también me tocó conformarme muchas veces con saber que la lluvia protegía mis sueños y que el aire limpio de la mañana me acogía en su núcleo transparente (168)

¿Qué funciones desempeña en la estructura narrativa de estas novelas el doble mecanismo de distanciamiento? Me permito arriesgar tres hipótesis. En primer lugar, en el caso de *Opio en las nubes*, el distanciamiento le permite a Sven homogenizar la experiencia de los personajes y mostrarlos como víctimas, generalmente inconscientes, de una suerte de industrialización de la vida, de un devenir de la experiencia en producto en serie. Para esto,

naturaleza, lo cual, a su vez, es signo de un pasado armonioso, premoderno. En todo caso, la salvedad que hace Octavio Paz respecto a esta manifestación en la poesía moderna es que, precisamente, su modernidad radica en que al pasado no se vuelve de manera efectiva, en que es el mismo humano quien lo trae al presente, a su manera, inventado, instalado en la historia, lo cual configura una especie de actitud nostálgica.

se vale del uso constante de estribillos y del pretérito imperfecto como marca de rutina. Estos recursos se oponen a los que usa, por ejemplo, cuando le cuenta a Amarilla sus aventuras de niño en una casa del árbol: la narración deja de lado los estribillos pues busca representar una inocencia previa a la consciencia de que el mundo está estandarizado. En ese sentido, la actitud de Sven puede considerarse como aparentemente nostálgica porque apunta hacia un pasado más humano: la infancia donde todo parecía mejor en tanto estado de inconsciencia.

En segundo lugar, en el caso de *El Pájaro Speed*, el distanciamiento le permite al narrador cuestionar la actitud de los otros personajes frente al estado de indignancia que todos viven. Esta actitud consiste en la búsqueda de refugio en la naturaleza y en las drogas, y en una confianza en el lenguaje poético como vía de escape a los problemas de la realidad. En tercer lugar, en ambos casos, la extraposición le permite al autor-creador distanciarse de la forma de pensar y actuar de sus narradores, y evaluarlos críticamente pues, aunque sus dos narradores son personas de cierta lucidez en el universo narrativo, también padecen el estancamiento, la abulia, la incapacidad para romper los círculos viciosos en que se hallan inmersos. Entonces, la actitud de Rafael Chaparro apunta a una crítica de la forma de ver el mundo que tienen los colombianos, sobre todo ciertos grupos de jóvenes y adultos, para el caso de *Opio* y de jóvenes y adolescentes en el caso de *El Pájaro Speed*, por su ceguera y su inacción ante los problemas que enfrenta Colombia en su época. De la misma forma, como veremos en la segunda parte, el cuestionamiento se extiende hacia las condiciones de los colombianos posteriores al Frente Nacional, colombianos incapacitados para afrontar política y socialmente el mundo. Entonces, este doble distanciamiento cumple la función de proponer esta doble perspectiva y, desde el punto de vista de los narradores, intensificar la desconfianza que puede sentir el lector respecto a lo que le es narrado.

2.4 Experimentación lingüística en las novelas de Rafael Chaparro

La experimentación lingüística en las novelas de Chaparro fortalece la postura del autor ante la situación existencial de sus personajes, puesto que se trata de un elemento propio de los diferentes narradores. El rasgo innovador de esta experimentación no es, evidentemente, el fluir de la consciencia, el uso de la sinestesia o la descripción de estados mentales, situaciones o locaciones a partir de la asociación de elementos propios de mundos dispares, como en el caso del surrealismo. Tampoco es la inserción de música entre la

narración, mucho menos si consideramos que la mayoría de la música presente es rock. Por el contrario, el aporte realmente significativo, respecto al ámbito lingüístico, de la novelística de Chaparro, a mi modo de ver, radica en su novela *Opio*. En esta, el uso de los estribillos funciona, por lo menos, en tres niveles diferentes: representar el tedio o estancamiento de los personajes con respecto al paso del tiempo; representar la experiencia como una sucesión de instantes, de situaciones iguales, a través de lo cual el autor asocia la vida y el paso de los días a la lógica de los productos en serie del mercado; en tercer lugar, para encontrar una manera diferente de representar los sentimientos y las sensaciones de los personajes. Varios estribillos condensan frases dichas o escuchadas por un personaje, además de ideas, palabras exactas que pueden pertenecer al presente o al pasado, de modo que en un estribillo se pueden condensar aspectos del pasado, del presente y del futuro, pero de manera caótica, confusa, como la situación existencial de cada personaje.

En el caso de *El Pájaro Speed*, hay un constante juego poético que nos habla de la búsqueda de conexión de los personajes con el mundo, con la naturaleza y de la consciencia del fracaso, de la ingenuidad o conformismo que yace en esta búsqueda. Esta manifestación del lenguaje dentro de la novela intensifica los planteamientos de *Opio*: la desconexión entre el los personajes y el mundo y entre los mismos personajes. Así, *El Pájaro Speed* da un tratamiento distinto a los problemas éticos, estéticos y políticos de *Opio* sin ser una ruptura radical en las preocupaciones del autor. Por eso, respecto al *Pájaro Speed*, resulta ingenuo considerar de manera negativa, como Pablo Montoya, que “Solo un rápido vistazo a su primer capítulo, “Una mierdita muy triste”, basta para concluir que esta novela es una especie de prolongación de los recursos literarios y de los contenidos que Chaparro Madiedo trabaja en su primera novela.” (Montoya 153)¹³.

¹³ De hecho, si seguimos el juego de lectura que propone Pablo Montoya (153), podemos afirmar que solo un rápido vistazo a los primeros párrafos de su reseña basta para constatar que es una especie de prolongación acrítica de los problemas de lectura de Jursich: Montoya (153), como Jursich (122), cree que Max es uno de los narradores de *Opio*, cosa que se puede contradecir con una sola lectura de la novela; Montoya, como Jursich, limita el carácter sinestésico de las novelas a una cuestión superficial: el consumo de drogas y alcohol. Aunque Jursich es un poco más justo, pues, considero, acierta al asociar la conjunción de mundos dispares con la lógica del surrealismo (123). Sin embargo, su análisis se queda en el aspecto superficial de lo inesperado de esas asociaciones sin preguntarse a qué más pueden obedecer. Muchos más problemas de lectura se pueden notar en ambas reseñas: la lista se haría interminable, al menos en el caso de Montoya, de no ser porque tuvo poco espacio para escribir.

Veamos los estribillos. El estribillo “trip trip trip”, propio de Pink Tomate, el gato de Amarilla, funciona como una manera de etiquetar la narración. La lógica bajo la que funciona es la de la tristeza, la depresión, el tedio. El estribillo aparece por primera vez en el primer párrafo de la novela cuando el gato habla de Amarilla su ama:

Claro que a veces me desespera cuando llega con la noche entre sus manos, con la desesperación en su boca y entonces se sienta en el sofá, me riega un poco de ceniza de cigarrillo en el pelo, qué cosa tan seria, y empieza a cantar alguna canción triste, algo así como I want a trip trip trip como para poder resistir la mañana o para terminar de joderla trip trip trip. (*Opio*, 15)

De cierta forma, puede entenderse que el “trip trip trip” implica tristeza, la de la canción que acompaña el momento de tristeza de Amarilla, que lo marca. De ahí en adelante, “trip trip trip” funciona en la novela como una suerte de marca, de etiqueta, en la narración de Pink Tomate. Este estribillo, desde la lógica del gato, tiene dos posibilidades en su propia narración, cosa que se entiende con su opinión acerca de lo que canta Amarilla: soportar o resistir lo que sucede, lo que se narra, o profundizar en su carácter negativo. En el primero de los casos, la función narrativa del estribillo es darle ritmo a los acontecimientos, lo cual implica la idea de que la música aligera las cosas, de que el ritmo hace soportables las cosas, como le pasa a Amarilla, según Pink, a la hora de cantar. En el segundo caso, cada que se lee un “trip trip trip” es inevitable considerar la atmósfera de tristeza que marca el estribillo.

En todos los capítulos que narra Pink, el estribillo se presenta de una u otra manera. En el caso del tercer capítulo, “Unas babitas, dos babitas”, por ejemplo, uno puede notar que es usado para darle ritmo a la narración: “entonces cuando llegó el médico Daysi le dijo oye nene ¿no te he visto antes? Y el médico respondió fresco loco trip trip trip” (*Opio*, 37). En este caso, el estribillo no solo da la identidad del narrador a lo que se cuenta, sino que enmarca en dicha atmósfera de tristeza la narración, como sucede en este apartado del primer párrafo del mismo capítulo: “Un vidrio roto. Una Sirena. Una puta que corre. La ropa. Un árbol. El aire. La calle. Qué cosa tan jodida. Ese olor. Diez de la noche. Un poco de lluvia trip trip trip” (35). El estribillo no solo marca el ambiente violento y depresivo que caracterizará todo el capítulo, sino que complementa el ritmo que viene dado por la

enumeración con la cual se describe el ambiente¹⁴. Por otra parte, es posible afirmar que todos los estribillos, algunos títulos de una canción o parte de ella, por ejemplo, funcionan de la misma manera que el trip trip trip de Pink Tomate.

En segundo lugar, hay estribillos que tienen que ver directamente con una marca de algún producto. En mi opinión, la función de estos es compenetrar la experiencia individual con el carácter masivo de los productos del mercado. Es decir: estos estribillos funcionan como una etiqueta que cosifica la experiencia y condensa comportamientos, hábitos y todo lo que rodea la publicidad o la etiqueta de un producto, para marcar un recuerdo, para resumir una situación. Veamos algunos apartados del capítulo “Ángel de mi guarda” en *Opio*:

Estábamos con Max jugando ajedrez... Cuando estaba a punto de propinarle un jaque mate a Max, un fuerte olor a sudor y a whisky inundó el Café del Capitán Nirvana. Era Gary Gilmour... La noche olía a whisky green stripe 100% choice scotch J&G Stewart Ltd Edingburgh Scotland Estd 1779. Gary se tomó el primer trago de un solo jalón y le preguntó a Max sobre la pelota de béisbol que le había regalado. (*Opio*, 63)

Monroe encendía un cigarrillo y sacaba su botella de whisky para ensopar esa mañana triste de viernes con un poco de green stripe 100% choice scotch J&G Stewart Ltd Edingburgh Scotland Estd 1779 ven para acá Pielrojita y me calientas los huesitos deja volar las mariposas tristes azules rotas de la toalla de arena viernes mierda un fósforo mar azul dolor de estómago ven para acá Pielrojita y me calientas los huesitos. Después Max se ponía a jugar en la arena mientras las gaviotas llegaban atraídas por los colores amarillo azul rojo violeta naranja viernes triste de las pelotas. (*Opio*, 64)

Esa noche Max conoció el amor allí en esa playa, cerca de las luces amarillas y confusas del parque de diversiones y le pareció que las tetas de aquella chica, no sé tu nombre, eran más divertidas que las pelotas de playa amarillo azul rojo violeta viernes triste y que las piernas de esa mujer con mirada de gaviota cielo azul sabían un poco a green stripe 100% choice scotch J&G Stewart Ltd Edingburgh Scotland Estd 1779 (*Opio*, 68)

La primera cita corresponde al momento en que aparece el estribillo por primera vez. La sensación que se tiene como lector, de ahí en adelante, es que una marca, un olor, es capaz de caracterizar y congelar una sensación, al punto de que esta es rotulada para ser revivida de manera exacta más adelante. La experiencia de los personajes se ve etiquetada como un

¹⁴ Autores como Corey Shouse (2012) han planteado, quizá a partir de una entrevista de Chaparro Madiedo titulada “soy de cocacola, aspirina y neón”, la cual Shouse leyó, que este estribillo, “trip trip trip”, es una alusión a la canción “10:15, Saturday Night” de The Cure. En esta canción, el yo poético se caracteriza por representar un ambiente de desolación, de tristeza, en el que espera una llamada mientras se escucha el lavaplatos gotear “drip drip drip...”. Respecto a la entrevista, Chaparro Madiedo afirma en esta que cada capítulo tiene una especie de ritmo que lo caracteriza, después de lo cual dice que el primero, narrado por Pink Tomate, suena a la canción de The Cure que ya mencioné. Además, cuando le preguntan si mientras escribía cada capítulo solo oía una música específica Chaparro afirma: “Exactamente. La música me daba el tono y me encauzaba el estado de ánimo”

producto: cada recuerdo no logra hacerse auténtico totalmente porque hace parte del montón de recuerdos, etiquetados y puestos como productos, que para el narrador significan la existencia. Así, el narrador insiste en la lógica de la globalización económica y cultural como algo inherente a la experiencia del sujeto en la novela¹⁵. Este rasgo del narrador se evidencia en otras descripciones de ambientes o situaciones en las que, aunque no hay un estribillo, la lógica de los productos se mezcla con la de la vida. En el capítulo titulado “El aliento de Marilyn”, por ejemplo, Sven cuenta que soñó con Amarilla y que ella “estaba en su bote, vestía una camisa blanca, de esas que se deben lavar a 20 grados de temperatura con jabón especial” (*Opio*, 48); más adelante, Sven cuenta el día en que conoció a Amarilla en el hipódromo, en uno de los pasajes dice:

Mientras avanzaba hacia el bar del hipódromo todo a mi alrededor olía a arena, a sudor, a Chanel número 5, a labial rosado. La tarde estaba hecha de un poco de LSD, de un tanto de Heineken, de tabaco rubio de Virginia, de crin de Capitán Berlín, de champú de fresa contra la resequedad del pelo, de jeans azules, de kilométricos de minas azules y negras, de gafas de sol y de miradas que se incrustaban en la pista de arena. (*Opio*, 50)

Así, la lógica de los productos se naturaliza en la novela, al punto de que Sven tiene la sensación de que es algo ineludible: “el día olía a atún. Era como si Dios hubiera creado este mundo a partir de una lata de atún de contenido 200 gramos” (*Opio*, 57). Esta es una cuestión negativa para Sven y para el mismo autor-creador Rafael Chaparro, como veremos en la segunda parte de este trabajo.

Pasemos al tercer tipo de estribillos. En estos, ya no hay una etiqueta de un producto como tal o una letra de una canción. Más bien, se componen de acumulaciones de frases dichas, pensamientos, imágenes, etc., que se acomodan sistemáticamente y se repiten al punto de estandarizar la vivencia y describir a partir de dicho estándar. A mi modo de ver, el ejemplo clave es el que caracteriza el mundo que rodea a la relación de Max y Marciana. El estribillo aparece por primera vez cuando se narra la noche en que Max y Marciana se conocen:

Esa noche Marciana, Alain y Max se emborracharon. Después salieron. Amanecía. Caminaron por la Avenida Blanchot y se dejaron perforar por el olor de los árboles, por

¹⁵ La génesis de este problema la expondré en la segunda parte de este trabajo, cuando trate el problema del choque del sujeto con la lógica de los productos del mercado.

el perfume que salía de aquellas ventanas llenas de calor, de alientos confusos, de axilas, de músicas envolventes, que hacía que el paso por la Avenida Blanchot fuera más ligero como si cada segundo, cada sombra y cada rostro estuvieran contagiados de mariposas que aleteaban **amor, descalabro, angustia, café negro, pocillo, ven para acá mi amor, te tengo, no cierres la ventana, vaso.** (*Opio* 102-103. Énfasis mío)

Este estribillo, en el contexto de la anterior cita, se pone al servicio de la configuración no realista de la Avenida Blanchot, espacio importante en el que evolucionan estos personajes: de nuevo, la representación de la avenida evidencia una situación existencial de los personajes. Esta descripción del ambiente de la avenida se hará repetitiva y se transmitirá a las vivencias de Max, Marciana, Alain y otros personajes que asisten a la fiesta de cumpleaños de Marta, una perra de raza ovejero inglés, la mascota de Alain. El estribillo se repite en varias y distintas ocasiones: cuando Marciana está con Max en un parque y “pinta” sobre el lomo de una hoja seca un poema lleno de “amor, descalabro...” (*Opio* 103); cuando son llevados a la comisaría y, posteriormente, dejados en libertad pues, según cuenta el narrador, “el Capitán los soltó porque Marciana empezó a pintar la estación con labial y dejó la comisaría llena de un poco de amor, descalabro, angustia, café negro, pocillo, ven para acá mi amor, te tengo, no cierres la ventana, vaso” (104). El estribillo también caracteriza a personajes como Kim (108) y, sobre todo, llama la atención la manera en que es citado como “ley suprema”:

Marciana que luego de que salió de hacer el amor en el baño surgió vuelta mierda, con el culo descompuesto, con las palabras ahogadas, con el corazón ensopado en sangre y solamente buscó derrumbarse entre la camisa de flores tropicales de Alain para **olvidar el incesante ding-dong que se prolongaba en el interior de su cuerpo como si fuera un timbre negro que hacía** despertar todas las puertecitas clausuradas que llevaba debajo de las axilas, de las piernas, de las palabras. Alain la acogió entre sus brazos peludos de oso fatigado y le dio un trago de vodka. Le ensopó los labios y le susurró palabras dulces ding-dong no te preocupes todos estamos vueltos mierda ding-dong ven hacia acá reposa ding-dong no te desesperes Marciana a todos nos da vueltas la cabeza ding-dong todos tenemos el trasero frío ding-dong todos tenemos un cementerio blanco adentro lleno de flores podridas ding-dong toma un cigarrillo descansa Marciana déjate únicamente llevar **por la suprema ley del amor descalabro angustia café negro ven para acá mi amor te tengo pocillo no cierres la ventana vaso ding-dong.** (*Opio* 109. Énfasis mío)

Cabe anotar que el estribillo tiene tres variantes respecto al citado más arriba: la ausencia de comas, el cambio de posición de la palabra “pocillo” y un “ding-dong” agregado. Este mismo orden tiene el estribillo citado para Kim. En todo caso, la ausencia de comas puede entenderse como coherente con el discurso de Alain, introducido por el narrador, el

cual tampoco lleva comas. Respecto al cambio de posición de la palabra “pocillo”, no me atrevo a sugerir que tenga un sentido estrictamente deliberado: puede deberse a un error en la edición. Pasando al tema del “ding-dong”, puede verse cómo este funciona también como una suerte de estribillo en la escritura. Esta onomatopeya ya se ha presentado antes, en el mismo capítulo, cuando alguien llega al apartamento de Alain: en un caso Kim (108) y en otro Marciana que había salido a comprar cigarrillos (108). En ese sentido, es posible entender el apartado del que hablamos como una condensación, una configuración, de tres problemas existenciales concretos a través de la técnica de los estribillos: el carácter generalizado del problema existencial de los habitantes de la avenida Blanchot (“suprema ley del amor...”); y, la actitud ambivalente de los personajes de la novela hacia las relaciones humanas, es decir una necesidad y repulsión hacia la fiesta y hacia el compartir con otros. La llegada constante de gente, significada a través de la onomatopeya, se vuelve angustiante y se transmuta a un problema existencial: el ding-dong que significa que alguien llegó, también significa la consciencia de los males existenciales que padecen los personajes. Por último, la rutina de esos males: son repetitivos, de tal manera que la existencia se presenta como algo invariable: todos los días y los aspectos de la vida están etiquetados, contaminados, con la misma emoción, con el mismo sentimiento, con la misma “suprema ley”.

A lo largo de todo el capítulo se entiende, explícita o implícitamente, que este estribillo significa una situación existencial concreta, no solo de los habitantes de la avenida Blanchot en general, sino del tipo de fiestas, en particular, como las organizadas en la casa de Alain:

Los días en la avenida Blanchot, a pesar de que eran amables se iban instalando en los cuerpos como navajas afiladas y brillantes que poco a poco iban cortando el aliento y las palabras. Sí. Las fiestas en casa de Alain eran divertidas. Sí. A todos les gustaba la música que llevaba Régine. Todos alguna vez se metieron al baño y se comieron a Marciana y vieron su rostro descompuesto frente al espejo. Sí, todos se quedaron a dormir en esos sofás mullidos en casa de Alain, todos comieron sus pastas con salsa bolognesa y después salieron a caminar por la Avenida Blanchot a sacarse ese amor, descalabro, angustia, café negro, ven para acá mi amor, te tengo, pocillo, vaso, que llevaban en el interior de sus cuerpos luego de cada fiesta de Alain. (*Opio* 106)

A través de este estribillo, el narrador expresa la experiencia de los habitantes de la avenida Blanchot y se distancia críticamente de este modo de vida. El narrador habla de las cosas que le dijeron a Marta, la mascota de Alain, cuando este parte la torta para celebrarle el cumpleaños:

Enseguida Marta se bajó de la mesa y se fue por toda la casa y tras de sí fue dejando huellitas de crema, huellas blancas para que los navegantes de la fiesta no se perdieran tanto debajo de los sudores, el vodka, el humo de cigarrillo y las palabritas no sé, te tengo, pocillo, café negro y todas esas mierdas que se dicen en las fiestas. (*Opio* 109)

Como vimos más arriba, el estribillo ya se ha usado varias veces (*Opio*, 103, 104, 106, 108, 109) antes de la cita aquí presentada. En ese sentido, es posible considerar que el narrador no solo significa una situación existencial con los estribillos, de manera crítica, sino que es autocrítico con su manera de narrar: después de haber normalizado la angustia existencial a través del estribillo, rompe con su valor y significado reduciendo la cuestión a un “todas esas mierdas que se dicen en las fiestas”. Esta es otra forma en que Rafael Chaparro Madiedo, de manera deliberada, intensifica el carácter ambivalente de la novela. Es decir: al mismo tiempo que el lenguaje poético es validado como profunda vía de expresión de la situación existencial de los personajes, es puesto en crisis y parodiado. De este modo, se puede entender al narrador de *Opio* como una persona lúcida, consciente de los vacíos del lenguaje como vía de expresión, que explora en otros lenguajes como el publicitario, resignificándolo a su conveniencia para identificarse como un humano que padece los mismos males que los demás personajes pero que, a su vez, toma distancia crítica de estos problemas.

Esta estrategia no se presenta pocas veces en la novela y, en buena medida, corresponde a una necesidad que tiene Chaparro Madiedo de estereotipar a sus personajes. Tiene que ver con la intención de denunciar, cuestionar, parodiar, los estereotipos de la sociedad colombiana de la segunda mitad del siglo XX, especialmente de la juventud. En *Opio en las nubes* encontramos múltiples ejemplos en los que Rafael Chaparro es autocrítico con su estilo. Veamos, por ejemplo, el momento en que Sven cuenta la forma en que conoció a Amarilla:

-¿A qué huelen tus sábados? Los míos huelen a Brandy y rosas podridas- Me dijo Amarilla mientras encendía un cigarrillo. No supe qué inventarle. Para salir del apuro le respondí que no me gustaban las rosas y que mis sábados olían a lata de cerveza vacía. En todo caso no fue una respuesta genial, pero Amarilla se sonrió. (*Opio*, 51)

El “no supe qué inventarle” demuestra la consciencia que tiene Sven de que el lenguaje que usan los personajes no necesariamente es su lenguaje cotidiano. Ese lenguaje poético, metafórico y sinestésico en la mayoría de los casos, es una invención del grupo social

representado en la novela. Sven cuestiona a los demás personajes, haciendo de su forma de hablar y vivir un estribillo, una etiqueta.

Entiendo que cuando un recurso se desgasta es muy posible que esté dando paso a otros aspectos de la narración (Tynianov, 1992). Este es el caso de la segunda novela de Chaparro, en la que los estribillos, las repeticiones, pasan a intensificar, a recordar constantemente, la situación existencial de los personajes. Es el caso de estribillos como “si tan solo tuvieras alas Pájaro Speed serías invisible”, el cual aparece en el cuarto capítulo de la novela. En dicho capítulo, se cuenta la rutina del Pájaro Speed, a quien después de salir de casa en las mañanas, según el narrador

Le parecía que la ciudad era un gran libro abierto, un abecedario absurdo donde se escribían los olores de los cuerpos, la canción de la lluvia, los ruidos de la calle, los nombres de tantas rubias asesinas, de tantas morenas y chinas y japonesas y filipinas y comenzaba ese vértigo speed que se siente cuando estás en la calle y el ruido speed de la ciudad se te mete por la nariz y la boca y sientes que tu nombre se borra de la página del día y el mareo del speed se apodera de ti y comienzas a caminar sin afán por el gran libro de la ciudad, por ese abecedario extraño y speed que se escribe en los bares, en los parques, en los buses y, mierda, el aire sabe a speed, la cerveza sabe a speed, la luz se vuelve speed, como si el sol se hubiera fraccionado. (47)

Esto del abecedario absurdo y extraño es en sí una ironía: la duda, la ruptura de la correspondencia entre el yo y el exterior, de la idea del mundo como algo armónico (Paz). En sí, el recorrer la ciudad como un “libro abierto” es entrar en la confusión de la vida pues, si se considera que en adelante toda la rutina se cuenta en orden alfabético, usando constantemente palabras que empiecen por la letra en que va la narración (primero por a, luego por b, etc), se puede entender que la ciudad se plantea como un lugar en el que pueden confluír “todas” las palabras, pero esa misma correspondencia está rota al ser algo extraño, semejante a la manera en que Baudelaire reconfiguró el tópico romántico de las correspondencias al insertar en ellas el signo de la ironía¹⁶. Esa acumulación de palabras termina por volverse abrumadora y hace de la ciudad algo casi ininteligible, chocante, confusa: más adelante el narrador reitera: “entonces sigues caminando por el abecedario roto de la ciudad”. Esa confusión, ese choque, es parte del malestar que podría remediarse con la

¹⁶ ver el poema correspondencias: “La Natura es un templo donde vividos pilares/ Dejan, a veces, brotar confusas palabras”. En: <https://ciudadseva.com/texto/correspondencias/>

invisibilidad: “si tuvieras alas serías invisible”¹⁷ (48). Esta forma de narrar (el uso del abecedario y su analogía con la ciudad) se corresponde con el malestar, la confusión de los personajes. En efecto, se trata de una manera de, a través del uso del lenguaje, configurar los problemas existenciales de estos. Respecto a la invisibilidad, esta tiene dos funciones o significados en el pasaje: ser invisible implica esconderse para ser libre, para no ser juzgado, observado constantemente y, al mismo tiempo, ser nadie, no llamar la atención, estar olvidado socialmente.

Este tipo de elementos de la narración, como los estribillos y los caligramas o juegos visuales de palabras, le permite a Chaparro configurar sus personajes sin recurrir a descripciones de tipo naturalista, en el amplio sentido del término, que den cuenta de la psicología de los personajes. Es decir, Chaparro no nos propone novelas en las que se haga énfasis en el descubrimiento o desenmascaramiento de la personalidad de los personajes, pues esto se ve afectado por el protagonismo que, debido a los estribillos, por ejemplo, reclaman el ritmo y la intensidad poéticos. Comprender esto es importante para no caer en juicios como los de Pablo Montoya, quien afirma que:

Los personajes de Chaparro Madiedo, y sus discursos poblados de repeticiones, no solo terminan hablando de la misma manera, sino que no dejan que se entre a los infiernos o a los paraísos de lo humano cuando este es sacudido por los límites de la contracultura urbana. Con Chaparro tocamos solamente niveles superficiales. Solo se accede al rosaísmo de lo anecdótico, a una violencia que generalmente es gratuita, a unas confesiones sentimentales que no son irreverentes sino bobaliconas. (Montoya 154)¹⁸

Vale la pena retomar, antes que nada y por un momento, la idea del discurso autocrítico de Chaparro. En el caso de *El Pájaro Speed*, basta comparar la forma en que se

¹⁷ El narrador afirma: “porque es lo único que nos hace invisibles ante los demás: “estar cogido de la mano con una mujer” (43). La cita de las alas se repite a lo largo de la novela, con algunas variantes (53, 55, 56, 60, 67-68, 72, 76, etc.). Al final del recorrido no se ha alcanzado esa búsqueda, que es inacabable. Otra forma de ironía fuerte es uno de los leitmotivs de la novela: “la vida es un disparo que no da nunca en el blanco” (53, 54). Véase también apartados en que aparecen varios leitmotivs juntos: “la vida es la sensación de un paracaídas la vida es un disparo lluvia que no da nunca en el blanco el mundo es una jaula el mundo es una botella rota llena de lluvia” (67).

¹⁸ La gratuidad de la violencia es un problema que merece ser, al menos, comentado. Considero que, precisamente, Chaparro de manera intencional busca que esa violencia sea así, significando con esto el problema de la delincuencia juvenil como una simple manera de entretenerse, de buscar algo en qué creer, más que en la necesidad de plantear un problema político totalmente coherente con la violencia urbana que Colombia vivía en la época por parte de conflictos como el de Pablo Escobar. Trataré este problema, junto al de la contracultura, traído a colación por el mismo Montoya en la presente cita, en la segunda parte del presente trabajo.

narra que Perro Skin mata a una de las prostitutas con la forma en que se refiere cómo lleva su cuerpo por el resto de la ciudad: hay un contraste de lenguajes que nos deja ver ese juego ambivalente entre lo cursi y lo crudo. Estamos ante un narrador que poetiza el discurso de sus personajes y alterna esto con otras formas de hablar:

Todo se jodió cuando Skin la emprendió contra una baby...Perro Skin...fue al Love Round y sacó a empellones a la chica...la arrastró por el piso y la llevó a la mitad del parque. Le consumió la cabeza en la fuente y le gritó que tenía que dejarse dar un maldito beso o si no le volvía mierda la boquita...Perro Skin... acercó su cara y le dijo baby...quiero que llenes mis días con tus babas...ya no tengo corazón baby en la mitad de mi pecho llevo en cambio una pistola que dispara maripositas tristes blues oye baby no resisto más esta mierda...Perro Skin le disparó a la blue mariposa en el pecho...la blue mariposa expiró...el parque quedó oliendo a perfume con sangre, a babitas muertas, a brasier con dinamita. Nadie dijo nada. Los fotógrafos, que a esa hora se sentaban en las bancas a hablar mierda, a fumar, esperando que cayera una quinceañera para hacerle una fotico primaveral con fondo de gardenia que decía <<un día muy especial>>, en letricas doraditas, siguieron hablando mierda. En resumen, la tarde, el parque y el aire siguieron su curso. (*Pájaro Speed* 109-112)

Insisto: en el caso de los narradores de Chaparro, hay un distanciamiento entre el discurso narrativo y la “realidad” de los hechos representados. Su forma de hablar, si es que se puede considerar “cursi” (Montoya), ha de entenderse como algo intencional. Con el rigor que Montoya intenta hablar en su reseña, podemos decir contra sus postulados que ponerle a un narrador, cuya sensibilidad es poética, el lenguaje de un criminal, digno de la contracultura que busca Pablo Montoya en la novela, la llevaría a la inverosimilitud y al cliché. Por otra parte, en este capítulo, los diminutivos se usan en dos sentidos: de manera irónica (“letricas doraditas”) y como forma de interpretar, de poetizar, el discurso de los personajes, de una forma que se debate entre la empatía y la ironía. De hecho, el decoro en este apartado se rompe para generar dicha ironía: de un suceso de “tono grave” se pasa a la descripción “baja”, con los fotógrafos, del ambiente del parque. Poner, como si nada, un suceso después del otro banaliza el aire poético del discurso de Skin y normaliza la violencia al punto en que el asesinato de la blue mariposa, que toma casi dos páginas en que el narrador cuenta lo que Skin le dijo antes de dispararle, se diluye en el curso banal de los días.

En la perspectiva del tipo de análisis que propongo, es fundamental considerar la importancia de dichas repeticiones o estribillos de las novelas de Chaparro como parte de la valoración ética que el autor hace de su momento, más que como un rasgo autárquico cuya función narrativa solo puede responder a la caracterización de los personajes o a una

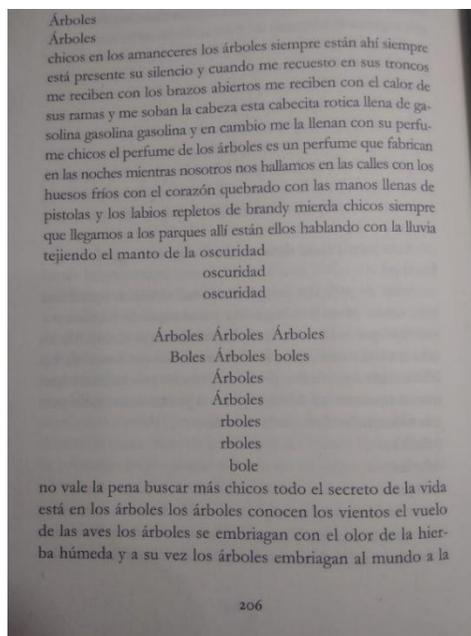
representación superficial de la condición humana. Siguiendo a Bajtín, considero que “el ritmo, como forma de organización de la materia sonora que puede ser percibida empíricamente, oída y conocida, es compositivo; orientado emocionalmente, referido a su valor de ambición y tensión internas, al que da fin, es arquitectónico” (1989, 26)¹⁹. Así, considero que, en parte, la interpretación de Jursich, al hablar de *Opio* es acertada, cuando afirma que “una de las virtudes de Chaparro... es que se haya planteado la musicalidad de la novela no como un problema de contenido, sino como un interrogante para el lenguaje y la estructura” (123)²⁰. Para mí, el problema de la lectura de Jursich respecto a este aspecto, es que considera que el “abuso” de esa estrategia narrativa de los estribillos, de las repeticiones, es uno de los principales defectos de la novela pues la hace caer en la monotonía y resulta pobre y plana como herramienta para identificar los personajes (123). Jursich no observa que la repetición de los estribillos es intencional y que, como ya vimos, obedecen a intenciones más profundas que sobrepasan la mera identificación de un personaje. La riqueza y variedad de estribillos es tal que el lector se ve en la obligación de descifrar su función compositiva y su carga axiológica, pues no siempre cumplen la misma función.

Volviendo a la experimentación lingüística en el caso de *El Pájaro Speed*, considero que, otro de los aspectos notables, aunque no fundamental para el presente estudio, es el de los caligramas, apartados en verso y juegos visuales de palabras, como es el caso del árbol formado por un párrafo, como las ramas, y la repetición de las palabras oscuridad y árboles, como el tronco²¹:

¹⁹ En su trabajo “el problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria”, Bajtín distingue en la obra de arte literario dos formas fundamentales: la compositiva y la arquitectónica. En términos generales, a primera corresponde a aspectos técnicos, mientras que la segunda a aspectos de la valoración ética que un autor hace del mundo.

²⁰ Se puede considerar que Jursich, con “contenido”, se refiere en buena parte a lo que en este trabajo hemos sugerido como el “tema” de una novela. Hago esta aclaración para que no existan confusiones entre su idea de “contenido” y la mía, que tiene mucho más que ver con la idea bajtiniana (1989)

²¹ Me permití, por cuestiones prácticas, citar la figura en cuestión a través de una fotografía tomada de la misma edición de *El Pájaro Speed* que he trabajado y citado a lo largo de la presente investigación.



Por otra parte, no encuentro los suficientes argumentos para considerar que este tipo de experimentación en *El Pájaro Speed* tenga la suficiente fuerza para ser un aporte significativo por parte del autor a la novela colombiana del siglo XX. Podría estar equivocado, como pasó con otros críticos respecto a *Opio*, por lo cual prefiero no arriesgarme, pues, como ya dije, no hay razón para hacerlo en el marco de la presente investigación.

En ese sentido, puede afirmarse que buena parte de la experimentación lingüística de Chaparro recae sobre la incursión de la poesía en su discurso narrativo y, a través de esta, la incursión del discurso publicitario, por ejemplo. De esta manera, la experimentación, aunque tenga aspectos del monólogo interior, el protagonismo de este recurso se ve suplantado por el del discurso poético, lo cual, en un sentido profundo, distancia a Chaparro de las novelas colombianas experimentales de los años sesenta. Alejandra Jaramillo (2003) considera que el caos y la crisis del sujeto en Bogotá a finales del siglo XX generan en Chaparro la necesidad de proponer una novela igual de caótica. A pesar de que su interpretación intenta responder a las razones por las cuales *Opio* es una novela experimental, no comparto sus argumentos pues, a pesar de que su estudio en el sentido sociológico tiene buenos presupuestos y maneja buena información, el análisis tiende, en muchos sentidos, a ser temático. Jaramillo considera que *Pink Tomate* “representa el encuentro entre habitante y

ciudad, la imposibilidad de separarse, de hablar de un objeto y un sujeto en el marco urbano; ciudad y habitante se van confundiendo, al igual que el discurso que los nombra” (48). Para ejemplificar lo anterior, Alejandra Jaramillo cita un apartado de *Opio* en que el narrador es Pink:

mi lógica es un poco gris, un poco nocturna. Es una lógica con techos, lluvia, una lata vacía de cerveza trip trip trip, [...] Un gato vive la vida de la ciudad. La lógica del gato es de la calle, de la sangre, de la basura y mierda trip trip trip. Una lógica jodida, puta mierda (Chaparro, citado por Jaramillo, 2003, 48)

Jaramillo también usa el anterior apartado para decir que la novela, a través del gato, nos presenta así nuevas formas de acercamiento y fusión con el espacio urbano (48). Aunque las afirmaciones de Jaramillo suenan convincentes, sus argumentos resultan de una interpretación o de una lectura temática, al menos en lo que respecta a lo inmediatamente citado. El riesgo que corre Jaramillo, desde mi punto de vista, es altísimo: me parece grave asegurar que hay en la novela un problema planteado, como una nueva visión de la ciudad o una nueva forma de relacionarse con la ciudad, solo porque uno de los narradores lo afirma abiertamente. Considero que una explicación de este tipo ha de buscarse, mejor, en la forma de expresión de los mismos narradores, en su forma de narrar los espacios y sucesos, en sus reiteraciones, repeticiones o estribillos, como ya he propuesto.

Volviendo a algunas de las novelas experimentales de los años sesenta, puede decirse que estas no solo se caracterizan por recurrir a la experimentación como técnica narrativa moderna, opuesta a la novela decimonónica de corte realista a través de aspectos como la fragmentación de la temporalidad o de la voz narrativa, sino que algunas se pueden, en términos generales, agrupar bajo lo que Ariel Castillo Mier (2006) considera que es la búsqueda del Grupo de Barranquilla:

En el campo específico de la literatura, este grupo se propone expresar la nueva realidad regional desde una perspectiva universal y mediante una forma renovadora, abierta a las lecciones de la literatura moderna europea y norteamericana, pero al mismo tiempo arraigada en la sabiduría popular del hombre caribeño y en la riqueza de su imaginario y su oralidad. (Castillo, 24)

¿Cuál es, entonces, la diferencia principal entre las novelas de Chaparro y las que obedecen más a la estética, por ejemplo, del Grupo de Barranquilla? Al respecto, podría decirse que no hay en la novelística de Chaparro la presencia de referentes concretos, precisos, sociológicos, geográficos o históricos, que nos permitan pensar que quiso plantear

con sus novelas la búsqueda de una identidad colombiana o latinoamericana. Su visión de lo colombiano es más bien paródica, crítica, desencantada. Las situaciones representadas eliminan cualquier posibilidad de cambio o progreso, así como de proyecto social utópico²². Se tiende a ver a los personajes que los padecen como aislados, como objetos de la historia que a duras penas pueden reconocerse en el mundo exterior. Lo que es evidente es también la diferencia de locaciones: las locaciones urbanas en las que suceden las novelas de Chaparro Madieto están muy lejos de ser el ambiente rural que incluso una novela como *Cien años de soledad* explota para plantear los problemas colombianos. Las novelas de Chaparro nos invitan a pensar que ese universo premoderno, planteado, reclamado, desde la estética de la novela moderna de algunas novelas anteriores, o esa visión mágica de la realidad, que sería la cúspide literaria que marcó García Márquez con *Cien años de soledad*, no son más que una ilusión ingenua, un engaño que culturalmente intentamos creer para sentirnos diferentes, únicos ante el resto del mundo. Por eso la globalización y el individuo como estereotipo son problemas recurrentes en sus novelas.

²² Al respecto, Corey Shouse plantea que, considerando la propuesta de *Opio*, puede verse que intereses nacionales previos, como definir de manera estable la identidad nacional o articular un proyecto de utopía política han sido reemplazados, por ejemplo, por la definición de la identidad y la ciudadanía a través del consumo (325-326. La traducción es mía).

3. Crisis del sujeto en Opio en las nubes y El Pájaro Speed y su banda de corazones maleantes

Los problemas esbozados en el capítulo anterior pueden considerarse una constante en su escritura tanto en sus novelas como en sus crónicas periodísticas. Rafael Chaparro también escribió cuentos y poesía, pero no me referiré a estos en la presente investigación. La lectura que aquí propongo resulta mucho más provechosa si se acompaña de una revisión de los problemas planteados en sus crónicas y columnas periodísticas; su obra periodística, si la entendemos como una forma distinta de relacionarse con el mundo, de confrontarse con la realidad, como una “reacción” (Bajtín, 1994), nos permite hacer un balance de los problemas culturales que le preocupaban. Llama la atención que dichos problemas se proyecten en su narrativa de ficción: sus escritos periodísticos hacen evidente su preocupación por la anulación del sujeto; los efectos del capitalismo en la conciencia de los seres humanos en una sociedad del tercer mundo como es Colombia; la soledad y el aislamiento de los sujetos en las grandes urbes; el horror de la nada y el vacío existencial, entre otros. Observar esta relación problemática, el vínculo axiológico y temático entre su obra periodística y de ficción, exige interrogarse sobre las razones que llevan a Chaparro a cambiar de registro y a tratar los mismos problemas en sus novelas.

Antes que nada, atendiendo a que la idea de sujeto es diferente en las distintas áreas de las ciencias sociales y humanas, quisiera hacer una breve precisión acerca de lo que entenderé por “sujeto”: la idea la tomo del sociólogo francés Alain Touraine, sobre todo de su trabajo *¿Podremos vivir juntos? Iguales y diferentes*, en el cual afirma que

El sujeto no es un “alma” presente en el cuerpo o el espíritu de los individuos, sino la búsqueda, emprendida por el individuo mismo, de las condiciones que le permitan ser actor de su propia historia. Y lo que motiva esa búsqueda es el sufrimiento provocado por el desgarramiento y la pérdida de identidad e individuación. Para el individuo no se trata de consagrarse al servicio de una gran causa sino, ante todo, de reivindicar su derecho a la existencia individual... *El sujeto es el deseo del individuo de ser un actor. La subjetivación es el deseo de individuación.* (Touraine, 1997, 65-66. Cursivas en el original)

De esta manera, entenderé la “anulación del sujeto” como la anulación de la oportunidad que tienen los individuos, los personajes de Chaparro, en este caso, para ser “actores de su propia historia”. Dicha anulación, como se verá más adelante, está

estrechamente relacionada, en su obra novelesca y periodística, con una crisis institucional y cultural típica de la sociedad colombiana.

En ese sentido, las crónicas sirven para esclarecer una línea de pensamiento, una actitud del autor. Esta actitud revela un enfrentamiento entre sus axiomas y el sistema de valores dominante en Colombia a finales del siglo XX: a vuelo de pájaro, a Chaparro le molesta que los colombianos carezcamos de “perspectiva histórica” y de “vocación política”²³ (Chaparro, *Dos lunas*), hecho que nos conduce a la desidia y a la indiferencia. Tanto en sus crónicas como a través de los personajes de sus novelas, Chaparro expresa un constante rechazo de las condiciones de existencia de su presente. Sin embargo, dicho rechazo se manifiesta de manera diferente dependiendo de la forma escogida. Mientras que el Chaparro de las crónicas se muestra lúcido, crítico, por ejemplo, ante el crecimiento y desarrollo caótico de Bogotá, y perturbado por las pocas posibilidades de realización que pueda tener el individuo, el de las novelas, sin perder estas facultades, toma distancia de la actitud de sus personajes que reaccionan de manera distinta ante los mismos problemas, dejándose arrastrar sin ningún tipo de reacción por las circunstancias.

Ante este asunto, es importante plantearse algunas preguntas específicas: ¿qué ventajas expresivas da a Chaparro Madiedo un cambio de registro?, ¿en qué aspectos coinciden y se distancian las crónicas y las novelas?, ¿qué aspectos o preocupaciones son constantes en ambos registros? Buscar respuesta a estas preguntas me permitirá obtener una idea general de la forma en que Rafael Chaparro entendía su mundo, su momento sociohistórico, sobre todo porque son punto de partida para tratar de entender el tipo de problemas existenciales representados en sus personajes novelescos. ¿Por qué Chaparro configura un paisaje existencial tan oscuro en sus novelas?, ¿por qué ese pesimismo tan radical? Esta segunda parte estará guiada por estas preguntas y otras semejantes que irán surgiendo.

En los acápites siguientes exploraré algunos temas y problemas específicos y recurrentes en la escritura de Rafael Chaparro, como la imposibilidad de establecer

²³ Un claro ejemplo es la columna titulada “dos lunas”, en la que Chaparro lanza esta inquietud: “cada día estoy más convencido que el pueblo colombiano carece de una visión histórica. Visión histórica que necesariamente se vería reflejada en una marcada vocación política. En cambio lo que comúnmente se ve es una profunda apatía por los grandes temas y una tendencia tremenda a la cursilería. ¿Cómo es posible que a la gente le interese más las incidencias de un matrimonio que la paz? (Chaparro, s.f., 34)

relaciones interpersonales estables o la imposibilidad de autoafirmarse, para entender cómo en su propuesta estética se realiza un análisis de una crisis de consciencia en la Colombia de su época. Esta crisis se caracteriza por ser un momento en el que los personajes no encuentran un asidero ético en el mundo, un sistema de valores que les permita integrarse a él y hallarle sentido a la vida. Esta crisis de consciencia, desde la perspectiva de Chaparro, se relaciona directamente con una crisis cultural, institucional: no hay un vínculo ético y político fuerte entre los ciudadanos y el Estado, pues este se haya desintegrado y no cumple su función o la cumple a medias. Así, los personajes de *Opio en las nubes* y de *El Pajaro Speed* se ven enfrentados a un mundo sin referentes fuertes o claros para su desarrollo y afirmación como sujetos, por lo cual buscan evadir la realidad a través del alcohol, la fiesta, el libertinaje, etc. Se trata de personajes insatisfechos con la vida y con el mundo que les tocó vivir: no es gratuito que un motivo imprescindible en las dos novelas sea la búsqueda de “satisfacción”, en el amplio sentido de sentirse plenos. ¿Qué significa, para los personajes y para Chaparro Madiedo, obtener satisfacción?

Como se puede observar, se trata de problemas serios relacionados con la existencia de un grupo de individuos en un espacio que, pese a falta de referentes, podemos identificar como Colombia. Llama la atención que, para tratar dichos problemas, en buena medida, Chaparro recurra al humor. Uno de los aspectos que me interesa resaltar de toda la propuesta de Rafael Chaparro es precisamente este aspecto, sobre todo porque hasta el momento no ha sido abordado por la crítica. Este, a mi modo de ver, no debe entenderse como una simple herramienta o un accesorio que ameniza sus textos de vez en cuando, sino como un aspecto importante de su visión de mundo, de la manera como se relaciona con la realidad (Bajtín, 1989). En su trabajo *La cultura popular en la edad media y el renacimiento, el contexto de François Rabelais* (2003), Bajtín propone que la unidad estética de elementos como la comicidad verbal de baja estofa con elementos de sabiduría, farsa y discusiones alrededor de problemas importantes fue un aspecto imprescindible para que los contemporáneos de Rabelais entendieran su humor como una forma unitaria de comprender el mundo (61). Del mismo modo, es de mi interés comprender cómo en la propuesta de Rafael Chaparro Madiedo, cuya vocación también fue de humorista, los aspectos de la realidad nacional, problemas de la juventud y asuntos en general existenciales, son tratados de tal manera que en definitiva conforman una unidad. La risa resulta ser, en Chaparro Madiedo, una forma de

enfrentarse a la angustia y la desolación, una forma de asumir el vacío del presente y sobre todo la falta de proyección hacia el futuro.

3.1 Crisis institucional y anulación del sujeto

Ante un problema como la anulación del sujeto, es pertinente hacerse tres preguntas: ¿qué se entiende por un sujeto nulo en la obra de Rafael Chaparro?, ¿qué o quién anula al sujeto en su obra?, ¿qué tan conscientes son dichos personajes sobre su situación y cómo reaccionan ante el problema? En el presente apartado explicaré cómo este problema se manifiesta en su obra periodística y novelesca. En principio, me permito arriesgar algunas hipótesis: en primer lugar, en la perspectiva de Chaparro, un sujeto nulo es un sujeto carente de algunas cualidades imprescindibles para su realización, como voluntad política, perspectiva histórica y voluntad para dirigir su propia vida y destino. El sentido crítico de estos personajes, en la mayoría de los casos, es muy limitado o no existe. Es decir, los personajes de Chaparro Madiedo son sujetos que no logran participar de manera activa en la configuración de las relaciones de todo tipo que constituyen una sociedad, no asumen su papel de ciudadanos o están desubicados respecto a la vida política. Los personajes viven un ambiente de constante censura y represión, no gozan de una estabilidad económica o de las posibilidades de alcanzarla, habitan una sociedad anómica (Durkheim, 2009, 1967) que no les ofrece las condiciones ni el bienestar necesario para realizarse.

Las circunstancias y condiciones de vida representadas en las novelas aparecen como un círculo vicioso del que los personajes no pueden escapar: el personal configurado por Chaparro oscila entre la crisis de instituciones como el Estado, la Iglesia o la familia, las cuales los han hecho a un lado, y la falta de voluntad de estos mismos para no solo ser unos disidentes sino proponer, organizarse o tener claridad respecto a la búsqueda de alternativas vitales distintas a las que promueven dichas instituciones. En últimas, hablo de circunstancias que mueven a los personajes a marginarse y organizarse en guetos o, en su defecto a caer en la indigencia: en términos generales, se trata de vidas llenas de carencias y limitaciones en términos físicos y afectivos. Como hipótesis principal en este acápite, busco explicar cómo la crisis institucional se proyecta en las conciencias de los individuos generando una crisis existencial: desde mi punto de vista, la anulación del sujeto está estrechamente relacionada con la crisis o ausencia de las instituciones en Colombia.

Se puede afirmar que, en la perspectiva de Chaparro, las instituciones de la sociedad colombiana viven una profunda crisis que hace evidente un desfase entre las funciones que en principio deberían cumplir y lo que realmente hacen: según lo dicho en las crónicas y lo propuesto en las novelas, el Estado es indiferente a las necesidades vitales de los ciudadanos; la justicia es corrupta; la Iglesia limita la vida espiritual de los ciudadanos; y la familia es un lugar donde todos los males de otras instituciones como coerción, censura, indiferencia o abandono se manifiestan a menor escala. Veamos algunos ejemplos de sus crónicas antes de pasar a las novelas. Se puede partir de la crisis de la Iglesia: en el artículo titulado “Dios mío, ¿por qué nos has abandonado”, Rafael Chaparro opina acerca de “el asunto de la educación religiosa en los colegios y la libertad de cultos” (2009, 161). Traer a colación este artículo es importante porque evalúa dos aspectos: la crisis de la Iglesia y su proyección en la crisis individual de los ciudadanos:

En este sentido el pueblo colombiano es un pueblo que tiene que buscarse su vida espiritual en las calles, en la música popular, en el humor, en los buses, en los deportes, en el pedaleo de los ciclistas en tierras francesas porque la Iglesia no propone caminos espirituales. Qué triste realidad. La iglesia colombiana no habla de vida. Es una iglesia que no hace propuestas de vanguardia a nivel espiritual, ontológico, metafísico. Sus propuestas solamente buscan mantener sus posiciones políticas, sus indulgencias económicas... En este sentido las vías de comunicación entre la Iglesia y su rebaño están obstruidas. No existe una microfísica espiritual que penetre los tejidos emocionales, las capas sociales más bajas. En las comunas tiene más sentido la música punk que el discurso clerical. El movimiento punk, para bien o para mal, propone en estos sectores opciones de vida, opciones éticas frente a la sociedad. (162)

La corrupción de la iglesia, su disfuncionalidad, consiste en que, de acuerdo con Chaparro, su función es más política y económica que espiritual y, sobre todo, está enfocada a mantener su ejercicio del poder, por lo que la ciudadanía queda en una suerte de desconcierto y debe acudir a otro tipo de fe o creencia que tiene que ver con cosas más mundanas que espirituales²⁴.

Así, la música que, en principio, se puede identificar con una suerte de contracultura como el “punk”, se manifiesta ya como una vía espiritual de escape, como una razón de ser, de habitar el mundo para los sectores “marginales” de la sociedad. Es necesario advertir aquí

²⁴ Este fenómeno explica la aparición de las tribus o grupos subculturales que crean sus objetivos y aspiraciones en sociedades y guetos como los punk, los ambientalistas, los veganos, etc. Chaparro evalúa este fenómeno en Colombia y su visión resulta pesimista.

que al utilizar el término “comunas”, Chaparro Madiedo se refiere a sectores deprimidos o vulnerables, muy seguramente de Medellín, ciudad donde, en la década del ochenta, algunos sectores de la juventud hicieron del punk su estilo de vida, su música. Es evidente que al igual que Víctor Gaviria, en su película *Rodrigo D No futuro*, Chaparro se preocupa por la descomposición social generalizada a la que ha llegado Colombia: no sobra observar que ambos autores, simultáneamente, reaccionan ante los mismos problemas. No ven cómo resolver la situación de ciudadanos anulados en una sociedad anómica.

De esta manera, puede decirse que una de las preocupaciones de Chaparro Madiedo era encontrar, en actitudes cotidianas de los ciudadanos, problemas de gran magnitud. En ese sentido, respecto a la crisis de las instituciones, vale la pena mirar la columna titulada “Halloween”. Aquí, Chaparro hace una analogía entre el cambio del tipo de disfraces de su generación (Batman, Superman, Robin) a las siguientes (Rambo, Chuck Norris, Robocoop) y la “atmósfera enferma del país”. Los niños posteriores a su generación, según comenta, “quieren escupir fuego”, son hijos, claro, del clima político y de la violencia representada en televisión. Respecto a la situación del país, Chaparro comenta:

Es impresionante el estado de violencia al que hemos llegado. Una guerrilla que definitivamente no cree en el proceso de paz y un ejército que nunca ha creído en él. Lo de la ofensiva total ya es cuento viejo y recalentado. Este cuento lo venimos escuchando desde el gobierno pasado. De algún modo específicamente extraño el cambio de disfraces tiene relación con la atmósfera enferma del país. (Halloween, 1988)

Al respecto, veamos la columna titulada “Complicidad del árbitro”. En esta, Chaparro Madiedo denuncia lo que él llama la “sicarización del país”. A partir de un atentado en el aeropuerto contra José Antequera, miembro de la UP, en el que resultó herido Ernesto Samper, quien ganaría las siguientes elecciones a la presidencia, Chaparro se queja de cómo los sicarios han ido extendiendo los sitios en que comenten sus crímenes. El atentado fue el 3 de marzo de 1989:

Hasta ahora el espacio de sicarización, o más bien los espacios afectados de la sicarización, eran las avenidas y los pueblos... Pero lo de la primera semana de marzo es insólito. Poco a poco los sicarios van conquistando espacios. No en vano en Medellín se impusieron entrando en los terrenos mismos de la inteligencia. Asesinaron a varios profesores de la Universidad de Antioquia. Va a llegar el día en que los sicarios maten al muerto en una afirmación más de su fría misión. (Complicidad del árbitro, s.f.)

Desde su punto de vista, en la medida que el país se “sicariza”, la violencia gana terreno y se naturaliza o normaliza en la conciencia de los colombianos. De aquí que le sorprenda que un atentado suceda en los corredores del aeropuerto que, para Chaparro, son una especie de “neutralización” de la vida cotidiana: un lugar en que los deportistas “intocables” pueden mezclarse con los ciudadanos del común. Entonces, la cuestión es que ni siquiera esa suerte de espacio “mítico”, como lo llama nuestro autor, se salva de la “sicarización”:

Y precisamente en ese espacio mítico la muerte irrumpió y de algún modo conmovió las bases del mito deportivo. De algún modo lo deportivo también está tocado por la sicarización del país. Siempre se ha antepuesto lo deportivo a la realidad: cuando se tomaron el Palacio de Justicia, la radio una hora después, estaba transmitiendo un partido de fútbol. (Complicidad del árbitro, s.f.)

Entonces, se queja de que tres días después del atentado llegara el Pibe Valderrama al aeropuerto y la prensa se encontrara en revuelo:

Todavía está fresca la sangre. ¡Pero [qué] fácil olvidan los colombianos! Todo era como si nada. Todo era como si nada. Todo era como si nada. Lo que pasaba era que los sicarios habían metido un gol -de penalty- con la complicidad del árbitro. (Complicidad del árbitro, s.f.)

Rafael Chaparro hace bastante énfasis en la negligencia. “Todo era como si nada”. Es un tema que lo agobia y que, del mismo modo, no se puede tomar como si nada en sus novelas. En buena parte, esta crisis institucional puede redondearse, de acuerdo con Chaparro, por medio de la idea de que los dos partidos tradicionales han controlado siempre el ámbito político: las instituciones, el Estado, los ciudadanos, en cierto sentido, se han visto sometidos a esta pugna constante por el poder entre dos élites políticas, liberales y conservadores. En su columna “Un poco triste, pero más feliz que los demás”, Chaparro Madieto lanza una especie de manifiesto de vida desde su perspectiva de escritor, lo que afirma aquí es bastante esclarecedor para la presente investigación:

Los escritores... no creemos en el neoliberalismo, no creemos que la raza humana “progrese” gracias al capitalismo salvaje, no creemos en la llamada democracia de partidos tradicionales, mucho menos en el pacto social, en las instituciones, en la Iglesia, en los militares, en las buenas costumbres. (Chaparro, 2009, 187)

Ese escepticismo tan radical va a manifestarse en sus personajes y en la idea de sociedad sin salida que representa en sus novelas. Para no seguir explicando la crisis de las instituciones con ejemplos en apariencia aislados, es importante considerar que, de acuerdo

con Chaparro, el punto de quiebre de las instituciones colombianas es el Frente Nacional (1958-1974). En su perspectiva, el Frente Nacional²⁵ marcó el espíritu de los colombianos hasta sus días. En su columna “Upac is on my side”, Chaparro hace una comparación entre el contexto europeo y el colombiano para proponer un problema generacional:

¿Qué pasa con nosotros los nacidos en el 63, 64, 65 y 66? Nuestras madres nos arrojaron al mundo cuando apenas las canciones de los Beatles y los Stones empezaban a incendiar lentamente los comandos del universo. Mientras tanto en nuestra nación un grupo musical empezó a causar furor cuando apenas éramos unos babosos: el grupo era The National Front Teen Agers. Sus canciones más conocidas “Agrarian Reform” y “Upac is on my side”. (Upac is on my side, 1988)

La infancia de su generación transcurrió en medio de un fenómeno político, social y económico: el Frente Nacional. De esta cita cabe resaltar no solo la idea de Chaparro de que sus contemporáneos y él han sido “arrojados” al mundo, sino que propuestas económicas, como el UPAC, cuyo objetivo inicial, se suponía, era promover la inversión de los colombianos en vivienda, en verdad favorecían más a la clase dirigente que a la ciudadanía.

Para pasar a las novelas, es preciso considerar que los personajes de Chaparro, ante semejante crisis institucional, se reconocen en una suerte de limbo en el que ya no tienen nada de que aferrarse o nada en que creer. Así, no solo son marginales, sino que deliberadamente buscan automarginarse para huir de ese mundo en el que, por ejemplo, la violencia se ha normalizado y les es imposible realizarse, satisfacer sus necesidades vitales y existenciales: la automarginación aparece como una opción que deja ver que los personajes conservan, problemáticamente, algo de su voluntad y lucidez. En ese sentido, la anulación

²⁵ Corey Shouse (2002) ha llamado la atención sobre la importancia del Frente Nacional para el surgimiento de una manera de pensar distinta de los colombianos, que desembocaría, por ejemplo, en estéticas como la de Chaparro Madiedo, para el caso de *Opio*. Al respecto, Shouse afirma que Chaparro es muy efectivo transmitiendo un sentido de las condiciones espirituales, materiales y políticas de la posmodernidad en la Colombia posterior al Frente Nacional (328. La traducción es mía). Más allá de entrar en el debate de si es viable o no hablar de posmodernidad o de remitirme, a la manera de Shouse, a un contexto cultural tanto amplio, en ocasiones, como específico, en otras, mi interés es partir de la obra, periodística y novelesca, para entender, en parte, cómo el autor evaluó y se confrontó con el fenómeno del Frente Nacional. Lo mismo sucede con el asunto de la globalización, aspecto en el cual tomo distancia de Shouse, pues su análisis de este asunto tiende a limitarse a mostrar aspectos evidentes como la mezcla de discursos (publicitarios, de la “alta cultura” y la “cultura de masas, orales, etc.), sin ponerlos a dialogar de manera profunda con otros aspectos compositivos como los tipos de narrador, la trama, etc. Del mismo modo, considero, Shouse no logra profundizar en la actitud autocrítica que tiene Chaparro Madiedo frente a su propia actitud y estilo de escritura “posmodernos”, inserto en la lógica del consumo, sino que tiende a limitarse a la crítica que hace Chaparro de visiones de mundo anteriores, como las del Boom, por ejemplo.

implica la imposibilidad de alcanzar el bienestar, mas no la pérdida de sus facultades intelectuales. Todos son, en mayor o menos medida, conscientes de su condición. Mi objetivo en el presente apartado no solo es dar respuesta a las preguntas que planteé más arriba, sino demostrar cómo esa idea de anulación del sujeto está latente en la obra de Rafael Chaparro Madiedo, además de mostrar cómo él la representa en uno y otro registro, tanto el periodístico como el novelesco.

El Frente Nacional en tanto problema para el ciudadano es ficcionalizado en la novela *El Pájaro Speed*, específicamente en el segundo capítulo “Raquel Welch no pasea por este parque”. El motivo que atraviesa todo el capítulo, o al menos el que más sobresale, es la búsqueda del nombre del narrador, historia que este le cuenta a El Lince, otro personaje: “me preguntó cómo me llamaba y le dije que era mejor no saber los nombres, que no era necesario. Solamente le dije que estuve a punto de llamarme Jairzinho” (Chaparro R. , pág. 13). A partir de esto podemos considerar que los nombres de los personajes que aparecen más adelante no son sus nombres verdaderos sino sus apodos en la calle o la forma en que el narrador los quiere dar a conocer (Perro Skin, Nancy Diamantes, El Lince, Susy XX, Talla X), lo cual, en sí, ya es sintomático respecto a la condición de los personajes de la novela en tanto ciudadanos: sus alias son más valiosos que los nombres, los cuales son uno de los tantos vínculos que un ciudadano tiene con el Estado. Sin embargo, el problema más importante respecto al hecho de tener un nombre se plantea con la historia de este narrador: a sus ocho años todavía no había sido nombrado. Esta historia empieza con un referente claro:

El año, 1968. Tenía seis años y mis padres no me habían bautizado. Habían ensayado varios nombres, ya saben, Carlos por el presidente Carlos Lleras, Alberto por el otro presidente del Frente Nacional. Creo que también ensayaron Pablo, por el Papa Pablo sexto, que vino en el 68. (*Pájaro Speed* 13)

Este capítulo es el que más referentes sociales e históricos nos da. En este marco, se propone un conflicto respecto a la voluntad del sujeto y a la división de los sistemas de valores que se da entre una generación y otra: la de los protagonistas y la de sus respectivos núcleos familiares. La pregunta por la identidad y la voluntad que propone la novela se plantea desde este capítulo: una familia busca el nombre de su hijo por encima de la voluntad de este. Puede entenderse este tipo de búsqueda como la de unos ciudadanos sin criterio ni identidad: quieren dar a su hijo el nombre de una persona importante, como si él no pudiera afirmarse por su cuenta, ser alguien que no viene marcado por la importancia que para su

familia tienen la Iglesia católica y el Estado. En ese sentido, la familia del narrador carece de una mirada crítica frente a las instituciones: la posición del padre del narrador frente a las clases dirigentes es análoga a la posición del narrador frente a su padre. Un hijo que no tiene derecho a quejarse o a cuestionar:

Ya saben, en ese tiempo todo el mundo hablaba de la venida del Papa y yo me lo imaginaba como una gran papa criolla que repartía bendiciones y cuando el Papa pasó cerca de nosotros yo le dije a papá que yo no quería llamarme como ese señor que iba vestido como una señora triste y papá y tía solterona me zamparon severos coscorriones y yo me puse a lloriquear y en ese momento deseé estar frente al televisor viendo al hombre mono... Pasaron los días y yo seguía sin nombre. Después vino la llegada del hombre a la luna. Mierda. Yo no me imaginaba llamarme Neil Armstrong. Papá compró un telescopio para ver la luna. Esa noche, 20 de julio de 1969, le pregunté a papá si Tarzán estaba en la luna y papá me contestó que me callara, que los gringos eran unos verracos, que era un momento histórico y yo seguí pensando que era mejor jugar a la tribu sioux en los prados de la Nacional... abril de 1970. Un domingo. Sol. Papá se vistió. Tarzán había matado a un cocodrilo y papá me dijo que lo acompañara a votar por Misael. Por todas partes había afiches de Misael. Tía solterona dijo que Misael era un nombre raro... y papá agregó que ni por el putas un hijo suyo iba a llevar el nombre de un político conservador, aunque iba a votar por él porque era el candidato del Frente. (*Pájaro Speed*, 14-15)

No hay educación política: el criterio del padre para no escoger “Misael” como nombre del niño se mueve más por el odio propio del bipartidismo que por un juicio meramente estético, por ejemplo, que es el criterio de la tía en ese momento. Sin embargo, el odio bipartidista se ve apaciguado por la forma en que el Frente Nacional ha condicionado a este personaje y a los colombianos en general: ha de votar por él porque se debe hacer lo que el Frente propone, porque es lo que el Frente le dice que es mejor, mas no porque sea una decisión deliberada, consciente. Estamos ante una relación paternalista entre las élites políticas dominantes y los ciudadanos. Las oposiciones entre los dos intereses, el del niño y el del padre, son constantes, no solo porque el niño no se puede autoafirmar, sino que, en general, una apreciación suya viene junto a una recriminación de su padre o de su tía:

En la tarde, ANAPO iba ganando y papá encendió un cigarrillo y llamó a un amigo y dijo que la vaina estaba jodida y yo pensé que aquello era un trabajo para Tarzán, que yo podría salir al parque y llamar a Tarzán y él lo resolvería degollando al sujeto con su cuchillo. Cállese chino cagón, dijo papá, la vaina está jodida. (*Pájaro Speed*, 16)

Asistimos, entonces, a la anulación del individuo en dos sentidos: del padre hacia el hijo y de las clases dirigentes hacia el padre del narrador, lo cual se inserta dentro de un marco generalizado de control, de censura y de represión, que marca el momento en el que

el narrador toma conciencia de su condición de sujeto nulo en una sociedad anómica. Este control inicia en la búsqueda de un nombre, que termina siendo casi un juego para los padres: “el partido ya se iba a acabar y Brasil iba ganando sobrado. Y yo todavía no tenía nombre. Papá le gritó a mamá que de la próxima jugada no pasaba, que en último caso se averiguaría el nombre de uno de los recogebolos” (*Pájaro Speed* 20). En realidad, Chaparro establece un paralelo entre la no identidad del niño y el establecimiento de un paradigma político, el Frente Nacional que, aunque termina con la presidencia de Misael Pastrana, supone una marca radical en el futuro de los ciudadanos:

Al otro día Misael era presidente y las calles estaban llenas de pe-emes y yo tenía ganas de jugar a la tribu sioux. 1970. Tarde gris. Dolor de estómago. **Desde ese día me empecé a sentir triste. Ya no se podía jugar a la tribu sioux con tanto pe-eme en la calle. Todo olía a pe-eme... me sentí por primera vez en un país extraño... un país donde un mandatario hablaba como un loro y le ordenaba a todo el mundo que hiciera pipí y se pusiera la pijama y se fuera a dormir**, un país algo mediocre, un país lleno de papeletas electorales, lleno de pe-emes, lleno de perros policía, un país que olía a fritanga, un país donde ya no era posible jugar a la tribu sioux tranquilamente en una mañana de domingo... **un país donde sonaba extraño que un perro se llamara Laika o Trosky** o Sultán, un país donde era más importante Misael que Pelé. Un país sin definición, parecido a esas muchachas que apenas llegan a la regla. (*Pájaro Speed* 16-17. Énfasis mío)

Sin duda, Chaparro representa y evalúa a través de los personajes un malestar cultural, social, histórico muy profundo: la anulación del sujeto en Colombia se agrava en esta coyuntura. Si consideramos los referentes que tiene el padre del narrador para escoger el nombre de su hijo, el panorama se torna preocupante: desde su punto de vista, los líderes políticos y religiosos están al mismo nivel de importancia que los jugadores de fútbol, lo cual no solo habla de la gran importancia que tiene el fútbol para su vida, sino que refuerza la idea de que su relación con las instituciones es bastante acrítica, que es una persona que sigue a sus líderes a ciegas. Con esta última cita, podemos también ratificar una oposición entre la axiología del padre y la del narrador a través de su “filiación” con cada bando de la Guerra Fría, fenómeno que también se haya detrás de la novela y de la propuesta estética de Chaparro Madiedo: mientras el padre admira a Estados Unidos, el niño se queja de que los nombres para perros, que se refieren claramente a la URSS, sonarán extraños después del día en que Misael es elegido presidente, lo cual, por extensión, implica también una censura de la izquierda en Colombia. Esta queja implica una idea importantísima para Chaparro: no hay posibilidad de escoger, el mundo, las oligarquías colombianas “predeterminan” lo que

debe sentir, vivir, pensar el sujeto, lo cual, a mayor escala, implica un país que no puede autoafirmarse, preguntarse críticamente, a consciencia, por su identidad y porvenir.

Por otra parte, es necesario entender que, en la perspectiva de Chaparro, el problema existencial colombiano, la crisis o anulación de los ciudadanos, no se inicia con la elección de Misael: para nuestro autor, 1970 es tan solo un punto alto de tensión o de prolongación de los problemas provocados por el Frente Nacional, entre otros. Considero que Chaparro lo entiende, más que como un fenómeno concreto, en el que empezaron los problemas, como un momento en el que, de manera oficial, los problemas del país se acrecentaron. En esto, su apreciación no dista mucho del análisis del historiador Fernán González, quien afirma sobre el Frente que “este arreglo constituyó la solución de los conflictos políticos que habían caracterizado a la vida partidista de Colombia durante todo el siglo XIX y primera mitad del XX consagrando institucionalmente el sometimiento del Estado a la lógica de los partidos como federaciones laxas de poderes fragmentados de carácter local y regional” (64).

En el caso de *Opio*, podemos encontrar también este problema del sujeto anulado desde su infancia: Max y Daysi son dos personajes que lo ejemplifican muy bien. Me centraré, sobre todo, en el segundo caso, Daysi, pues respecto a Max, no solo las condiciones en las que nace el personaje son evidentes para lo que aquí planteo, sino que hablaré de este personaje más adelante, cuando me refiera a los estereotipos y su relación con el mundo capitalista de los productos en serie. Volvamos a Daysi: en su caso, el tipo de anulación más evidente es el de su decisión respecto a su identidad sexual. La primera vez que se menciona a Daysi, lo hace Pink Tomate de la siguiente manera:

Daysi está debajo de un poste de la luz. Le digo a Lerner que nunca he podido saber si es hombre o mujer, elefante o burro, y entonces Lerner me responde claro Pink, a lo mejor es burro o elefante o algo así, qué cosa tan extraña trip trip trip. (*Opio* 35)

En todo caso, la “indeterminación” del personaje no solo se da por parte de Pink, sino que, según él mismo cuenta, tiene su origen en la infancia de Daysi:

cuando Daysi nació, su mamá lo primero que dijo fue mierda, esta vaina qué es. Al principio no sabían qué era. Una mañana la mamá se acercaba a ese bebé que lloriqueaba y entonces le parecía que era como un hombrecito. Sin embargo, a la mañana siguiente le parecía en cambio que era más bien una mujercita. **Al cabo de dos meses decidieron que era un hombre y entonces apresuraron al cura del barrio para que lo bautizara... Lo llamaron Rodrigo.** Pero al año, puta mierda, entre las piernas tenía más bien como una rajita, yo no sé trip trip trip y claro, que llamen de nuevo al cura... La

llamaron Daysi... A medida que crecía Daysi fue siempre diferente. Un cuco. Un cuquito. Tres cuquitos para Daysi, que ella o él mismo lavaba en el lavadero mientras fumaba tranquilamente sin afán bajo el aire violento de la noche hasta que decidió putearse de una vez por todas, qué cosa tan extraña trip trip trip. (*Opio* 36. Énfasis mío)

Detrás del personaje de Daysi están: la familia, la Iglesia y la sociedad en general intentando definirle, preocupados más por un “deber ser” del individuo que por su capacidad de dirigir su propio destino. A lo largo de todo el capítulo, encontramos esa actitud hacia Daysi quien, además, es torturada y maltratada, muy posiblemente debido a su condición sexual:

Primero le rasgaron el vestidito de carritos rosaditos y Daysi les dijo que por favor no le dañaran el vestido...pero puta vida, las voces le respondieron mariquita güevón calla la boca, límitate a respirar, qué cosa tan jodida, y después le hicieron una insición con la gillete en el muslo...Entonces Daysi se echó a llorar y les dijo nenes déjenme en paz, déjenme putear en paz, pero qué va. Lo llevaron al puente y lo amarraron de las manos y lo dejaron toda la noche colgado allí, con un poco de sangre...A la mañana siguiente la policía lo descolgó. Mierda, a urgencias... Y claro, llegó la mamá y le dijo pero mierda, Daysi, pilas con los extraños y entonces cuando llegó el médico Daysi le dijo oye nene ¿no te he visto antes? Y el médico respondió fresco loco trip trip trip. (*Opio* 37)

La actitud de la madre hacia Daysi sigue siendo la de una madre hacia un hijo pequeño: le recomienda no hablar con extraños por su seguridad. Por otra parte, cabe resaltar la manera en que son representados los torturadores: son voces. Al igual que la metáfora de las manos en *El Pájaro Speed*, estas voces representan la imposibilidad de los ciudadanos de reconocer a sus victimarios, a aquello que los reprime y les impide ser. Esta imposibilidad de ser, de afirmarse en el mundo, es una preocupación constante en las crónicas de Chaparro. Llama mucho la atención el texto titulado “santificada sea tu nada”:

Todo o nada. Esas son las monedas que hay que manejar en las avenidas bogotanas un viernes por la noche, es la moneda de la putica triste que se para debajo de una luz de neón a que se la coma el frío y la jartera, es la moneda del chofer del bus que parece una cámara de gas, un pequeño campo de concentración ambulante, una nevera pestilente, es la moneda del celador que envuelto como un tamal diabólico, de pronto se da cuenta de que ni la putica triste ni el chofer, tampoco él, saben lo que significa el todo o nada, por eso mejor callar, mejor no hablar, mejor no amar, no odiar, no caminar, no ser, mejor pegarse al rumor negro de la ciudad y dejarse llevar por él, montarse en su corriente alucinada y *only* “rocanrol”, *only* almacenes, *only* ser yo aquí, tú allá, *only* disparar el arma de dotación en caso de extrema necesidad, *only* pasarse el semáforo, *only only*, huy (sic.) qué ropa tan bacana, *only* disparar. Esa es la orden (sic.). Alguien dio la orden (sic.) de disparar el fusil de la tristeza. (Chaparro Madiedo 2009, 84)

Esta cita condensa varios aspectos que trabaja Chaparro Madiedo en sus novelas: la ausencia de voluntad, la anulación del sujeto, de la cual habla Chaparro al mostrar a los habitantes de un viernes por la noche como una suerte de autómatas, inconscientes de su condición. A duras penas el celador lo nota, pero esa consciencia no le es suficiente para zafarse de su suerte, al igual que sucede con Sven en *Opio*. Chaparro dice que “alguien dio la orden”, lo cual nos recuerda esas “manos” de *El Pájaro Speed* y “las voces” que torturan a Daysi en *Opio*: en el universo ficcional de Chaparro, al igual que en el de Kafka, los habitantes de la ciudad no son dueños de su destino y, aun peor, no saben quién o qué los controla y victimiza. Cabe resaltar otros aspectos de la cita que, aunque no están relacionados directamente con el análisis del presente apartado, pueden ser mencionados como anticipo de lo que sigue.

Primero, la presencia del lenguaje publicitario, la idea de las marcas penetrando la vida, deshumanizándola, en este caso a través del almacén *Only*, con cuyos significados literal y social (fue y es popular por ser un almacén en el que compran ciertos sectores de la clase media bogotana), el autor genera un juego de palabras para decirnos que cada cosa que menciona es lo único que hay. En últimas, este almacén es uno de los símbolos de cómo la vida de consumo ha inundado la forma de habitar la ciudad. Segundo, en esta cita aparece la idea del aislamiento de los sujetos, de las personas como islas, que en el fondo oculta la desconexión del sujeto con el mundo y de lo irrealizable del amor en una sociedad como la que vive Chaparro. Y, tercero, conviene observar la relación ambivalente de Chaparro con el rock en tanto fenómeno cultural. Como veremos más adelante, Chaparro apreciaba mucho la música rock y la irreverencia de su cultura, sin embargo, fue un crítico de la forma en que Bogotá, particularmente la juventud, asimiló la llegada de este y todas sus implicaciones.

Otra de las crónicas que vale la pena resaltar se titula “Bogotá S.A.”. De esta llama mucho la atención el título. A partir de él, el autor configura la ciudad no como un lugar donde el ser humano socializa y se desarrolla, sino como una empresa o negocio. Una sociedad anónima. Esto es importante pues una sociedad de este tipo tiene algunas implicaciones legales que pueden ser pertinentes para comprender el sentido de la crónica y de la propuesta ética general de Chaparro. Es necesario entender que una sociedad anónima no debe reportar ante la cámara de comercio la identidad de sus socios, en eso radica la idea de que sea anónima. Sin indicios de dudas, Chaparro juega con esta idea, razón por la cual

me atrevo a asociar su idea de ciudad desamparada por el Estado con las implicaciones sociológicas del título. Para no ir más lejos, podemos quedarnos con la palabra “anónima”. Si Bogotá es una sociedad anónima, quiere decir que sus sujetos pasan desapercibidos, no tienen un nombre o no representan algo más que una cifra, un cargo o una actividad que muchas veces es rutinaria. La crónica inicia así:

Bogotá con el Dr. Rock a bordo para curar la fiebre producida por el smog. Bogotá, Bogotá, Bogotá. Una palabra chibcha que suena a bus urbano BlueBird con escape de monóxido carbono, una palabra que es muchas palabras, muchas sensaciones, muchas luces y bombillos rotos, huecos, chanchullos. Paranoia. Una ciudad que es muchas ciudades silencios al tiempo. (Chaparro, 2009,143)

Tal diversidad de Bogotá representa algo muy importante en su propuesta: más que enfocarse en una visión general o totalizante de Bogotá, a Chaparro le interesa observar los pequeños dramas, los problemas individuales, la manera en que la consciencia de cada sujeto se ve afectada por el diario vivir. La crónica termina de esta manera:

Bogotá entre las tres de la tarde y las seis. Bogotá Radio Taxi Real S.A. servicio puerta a puerta, apenas cuatro pesitos, el tanque lleno por favor, la jartera de ir a casa a hacer nada, a reciclar el tedio acumulado durante todo el día, a lavarse las manos para quitarse el olor a gris que se le pega a uno en Bogotá cuando camina por sus calles, a no recordar que Bogotá es un constante basurero de la memoria donde se siembran nostalgias y se recogen pesadillas...Bogotá, una palabra que suena a pesadilla o a café capuchino con crisis existencial de tercera categoría, es decir pasada con algo de la nueva trova cubana, *cuba connection*. Una palabra que suena a pesadilla. Una pesadilla que suena a capuchino. Una ciudad que es un capuchino. Se la toman y la botan y lo peor es que la cobra, y bien cara. (Chaparro, 2009, 144)

Como se puede observar, pese a que se hable de Bogotá, a Madiedo no le preocupa la ciudad en sí misma, motivo por el cual rechazo la idea de una “novela urbana” o “de la ciudad” como se ha acostumbrado a leer sus novelas. En la medida en que no se describe, es obvio que aquello que le interesa es el aspecto fenoménico de la relación que se establece entre el espacio y la conciencia de los individuos. Aquí nos confrontamos con la percepción subjetiva del autor sobre la ciudad, de la manera como existencialmente se relaciona con ella y, sobre todo, con la manera como la verbaliza. El gris inicialmente, o en el sentido superficial, es el de la contaminación, se queja siempre de eso, para pasar al sentido profundo de la ciudad gris: una constante tristeza y tedio representados a través de esta metáfora del color. Traigo a colación estas dos crónicas para exponer, en un principio, la constante preocupación de Chaparro por las posibilidades de ser en un espacio como Bogotá. Cabe

preguntarse ahora por el tipo de actitud que toman los personajes de Chaparro Madiedo ante semejante anulación. En los apartados siguientes estudiaré tres aspectos en los que dicha anulación se manifiesta: la cosificación del ser humano ante la lógica de los productos del mercado, la incapacidad de relacionarse y de amar y la incapacidad de vivir en sociedad, la automarginalización como forma de evasión.

3.2 Tedio e insatisfacción: una visión apocalíptica de la vida en Colombia

Es indudable que una relación imprescindible, en la perspectiva de Chaparro, para explicar la crisis del sujeto colombiano es la que se establece entre el sujeto y el tiempo, en su amplio sentido histórico y existencial. Tal como se deduce de las crónicas, desde su punto de vista, una sociedad estancada, espiritualmente pobre y al margen del progreso como la colombiana, no puede sino producir sujetos similares a ella misma: razón por la cual, al analizar la sociedad colombiana en sus novelas, Chaparro configura seres que se dejan arrastrar por la historia y la rutina que marca el ritmo de vida de la sociedad. Ante un problema como este, es preciso preguntarse: ¿Por qué Chaparro insiste tanto en el tedio?, ¿qué lo causa?, ¿cómo reaccionan los personajes ante dicho problema? En principio, en este apartado me interesa esclarecer cómo, para Chaparro, el tedio es un mal inherente a la vida en un país con una historia tan turbulenta y absurda como el nuestro. En principio, el tedio puede entenderse de dos formas: en primer lugar, el tedio resulta de la consciencia de que es imposible reorientar el país en un camino distinto al de la guerra, de la anarquía, del caos, del fracaso del Estado. Este hecho demuestra que el tedio y el horror al vacío, en Chaparro, no derivan de manera exclusiva de la relación del sujeto con la ciudad como se ha afirmado hasta ahora. En el fondo, la angustia y la sensación de caer constantemente en el vacío resultan de la imposibilidad de disfrutar con calma la vida en una sociedad anómica, que avanza sin plan y proyecto alguno.

En segundo lugar, el tedio resulta de la imposibilidad de disfrutar el tiempo en tanto sucesión de momentos, de días, que para los personajes implican la existencia. Esto se debe a que los personajes reconocen la experiencia como algo inauténtico, pues está contaminada por un desarrollo acelerado y caótico, así como por la lógica del consumo: la vida aparece desprovista de sentido, como una trampa ante la cual no hay salida. Ante semejante mal, los personajes de Chaparro recurrirán a diferentes refugios como el alcohol, la naturaleza, el amor o la organización en grupos sociales, específicamente en una suerte de “tribus”

(Maffesoli, 2009) como en *El Pájaro Speed*, o en “comunidades de ocasión” (Bauman, 2005) como en el caso de *Opio en las nubes*. Me interesa explicar la impotencia de los personajes ante el tedio, pues todos los refugios resultan infructuosos, lo que hace que su perspectiva de la vida desemboque en un profundo pesimismo, en una visión apocalíptica de la vida que cierra todas las posibilidades.

Para empezar, veamos cómo Chaparro expresa la angustia ante el paso del tiempo. En su columna titulada “Aquí no pasa ni el tiempo”, Chaparro habla de la “enfermedad del tiempo que pasa” (2009, 13), lo cual, desde ya, nos da la idea de una enfermedad incurable. Aquí, Chaparro habla de cómo se vive esta enfermedad en un café: con calma, en medio del ocio (13), por lo cual no resulta extraño que afirme que esto se “padece con cierto gusto” (13). Así, el tedio se manifiesta como un estancamiento en el paso de los días, una sensación de desesperante lentitud, pero al mismo tiempo como aceleración resultante del inevitable paso del tiempo: Chaparro tiene la sensación de avanzar y no avanzar, de encontrarse en una situación paradójica. En su columna titulada “El semáforo, un estado del alma”, Chaparro inicia afirmando que “los semáforos no son objetos tan inocentes como a primera vista puede parecer” (2009, 14). Para nuestro autor,

La circulación caótica de carros en las calles de la mayoría de las ciudades colombianas representa, de cierto modo, no la lucha de clases, sino una especie de carrera entre las clases sociales... **De algún modo especialmente misterioso, la llegada de los semáforos a la ciudad colombiana, y en particular a Bogotá, tiene que ver con los complejos procesos históricos que sacudieron la vida nacional.** (14. El énfasis es mío)

Como se puede ver, hablar de la ciudad es tan solo una excusa para revisar el proceso histórico colombiano. Así, Chaparro hace un paralelo entre el auge de la violencia y el acelerar de la ciudad. Afirma que antes de la llegada de los semáforos a Bogotá “a la realidad se llegaba en tranvía” (14). Así,

el asesinato de Jorge Eliecer Gaitán y la posterior ola de violencia trajeron profundos cambios en las costumbres urbanas... Para un país agobiado con la sangre que surcaba todos los cauces de la realidad nacional, los semáforos y la llegada de la televisión representaron una especie de dictadura de la ficción: dictadura de las luces. (14)

De esta manera, el semáforo no solo implica una modernización problemática, sino que suma una capa de ficción, una “dictadura” que, sobre todo, tiene que ver con la vida de apariencias de la ciudad: los ciudadanos ya no viven, sino que compiten entre sí sin un objetivo o meta real. En ese sentido, los ciudadanos solo se relacionan para competir en una

carrera sin sentido: “tal vez el semáforo es el símbolo de la comunicación donde los ciudadanos, en una corta pausa, se ven los rostros...donde la gente se escudriña entre sí” (15). A pesar de que es el momento en que los ciudadanos toman una pausa para “encontrarse”, esa pausa es conflictiva y está atravesada por la idea del tedio:

Quiere saber si el personaje que conduce un modelo 88 tiene atragantado en la mitad de su corazón **ese monstruoso carro llamado tedio que no tiene reversa**... la pareja joven de modesto carro nuevo discute, mientras que los matrimonios viejos en silencio tratan abortos de **matar el tedio** mirando por la ventana, **el taxista ya tiene esta pausa entendida como un momento de descanso y de tensión**, el ejecutivo mira impaciente su reloj y el ama de casa regaña al hijo... Todos esperan que cambie el semáforo. Todos parecen que estuvieran en una especie de coctel de gas carbónico. (15. El énfasis es mío)

Chaparro representa el semáforo como un síntoma de que en la ciudad-país la calidad de vida es pésima: está marcada por el acelerar y por el tedio como dos consecuencias inherentes a la modernización sin plan y sin sentido, y la naturalización de la violencia. Ante esto, los ciudadanos no tienen opción pues en últimas el semáforo no implica solo un “estado de ánimo” (16) o un “estado del alma de la gran ciudad” (16), sino una metáfora de “una lucha que no tiene curso” y “del estado de sitio” (17). De esta manera, puede entenderse cómo, para Chaparro, las consecuencias de la vida en Bogotá-Colombia son un agregado terrible para la insatisfacción o la mala calidad de vida de unos sujetos anulados como los que representa en sus novelas.

Para pasar a las novelas, es preciso observar la importancia que Chaparro le concede a la infancia de sus personajes, pues aparece como un momento crucial de toma de consciencia. En el apartado anterior vimos cómo se ve esto en el caso de *El Pájaro Speed*. Ahora quiero enfocarme en la infancia de Sven, protagonista de *Opio en las nubes*. Su infancia está marcada por una suerte de “trauma” por la toma de consciencia del paso del tiempo y del aburrimiento que se vive mientras todo transcurre. Quisiera empezar con esta pequeña anotación que Sven hace en el penúltimo capítulo de la novela, “Ruta 34A Meissen”. Sven está a punto de despedirse de Amarilla y comenta:

Me sentí como aquel último domingo feliz cuando destruimos la casa que habíamos construido en el árbol... Aquellos días estaban llegando a su fin. Leonid ya estaba pensando en ir al ejército y ya usaba clínex para los mocos. Por su parte, Bayer ya usaba gafas de sol y ahorra todas las semanas para ir donde las brujitas de la Avenida Blanchot a gastar los primeros cartuchos de la adolescencia... Cuando íbamos al parque las paletas ya no nos sabían igual. (*Opio*, 163)

En principio, uno puede confundirse y pensar que hay una angustia por la pérdida de la infancia y por el significado intrínseco de esta: mientras se vivió en la inocencia de la infancia, el mundo no tenía problemas, la vida no era difícil, etc. Sin embargo, la idea de Chaparro va mucho más allá: la pérdida de la infancia es, junto a la pérdida del amor, un signo imprescindible, fuerte, claro, del paso de los días, de lo implacable del paso del tiempo. Por eso, a pesar de que hay un “último domingo feliz”, no hay certeza de que todos los demás domingos hayan sido felices en la infancia. Por otra parte, el hecho de que “las paletas” ya no les sepan igual no necesariamente tiene el sentido limitado de que antes siempre sabían bien: las cosas solamente cambiaron de manera definitiva. Desde la perspectiva de Sven, su infancia no fue totalmente feliz, fue un momento de inocencia, pero no de felicidad absoluta. Incluso la inocencia es puesta en duda en el momento en que se entiende que la angustia por el paso del tiempo se dio durante la infancia:

Los cigarrillos en cambio ayudaban a mitigar la soledad de aquellas tardes de sol y tedio que pasaban por entre nuestros huesos lentamente como una canción lejana y triste el mundo era un inmenso balón de fútbol y en cualquier momento alguien le podía dar una fuerte patada y todo se iba para la física mierda y los días eran grandes y alargados panes que se iban descascarando con el paso del viento y de los minutos y no podíamos hacer nada por comer ese pan que se iba por entre nuestras manos. (*Opio* 83)

Es necesario advertir que, desde el tiempo de la casa del árbol, Sven tenía consciencia del tedio de la rutina de dicha casa: “pero los días pasaban y lo único que hacíamos allá arriba era fumar... y los días pasaban entre mucho humo” (82); o: “yo ya estaba aburrido de meter en mi boca aquellos orines de perro hechos en Escocia... y además ya me sabía de memoria la revista sueca” (83). A esto cabe agregar la gratitud que, según Sven, sentían por las playmates cuando clausuraron la casa:

íbamos a quemar la casa, pero no a nuestras diosas. No íbamos a permitir que un maldito fósforo hecho en Suecia terminara con esos animales salvajes que de alguna forma nos ayudaron a pasar en borrador los días de la niñez. (*Opio*, 164)

Entonces Sven propone, en lugar de quemarlas, hablar con un amigo de su padre, el cual es piloto:

Se trataba de que cuando estuviera sobre el mar soltara los afiches de Helga e Inga y los dejara caer. Pensábamos que tal vez en alguna otra parte había otros tres chicos con las rodillas raspadas, con los bolsillos llenos de ranas, tornillos y palitos que de pronto construían una casa en algún árbol y que no tenían diosas para matar el tedio de las tardes. (*Opio*, 165)

En ese sentido, la infancia también aparece como uno de los tantos momentos de la vida en que el tedio consume la existencia. De hecho, la infancia de los tres personajes resulta ser una especie de mezcla entre una etapa de inocencia, de juegos y aventuras, y la consciencia del tedio, del aburrimiento. El refugio, para estos niños, resulta ser algo mundano: pese a que Sven está enamorado y no es capaz de acercarse a la niña que le gusta, de manera evasiva trata de confrontarse con el tedio recurriendo a lo que le ofrecen la pornografía, los cigarrillos y el whisky. Este refugio es la única opción. Los tres han declarado un “estado de emergencia amorosa” (82), ante el cual se hayan impotentes pues no poseen todavía los medios para superarlo: motivo por el cual fantasean y coleccionan calzones de niña robados que, en principio, les ofrecerían una experiencia real y humana del amor. A pesar de esto, hay un problema latente en el fondo de la aventura de la casa y es la razón por la que deciden quemarla:

Y fue un domingo cuando después de habernos emborrachado le prendimos fuego a la casa. Esa tarde ardieron nuestros mejores días, nuestros sueños más profundos. También quemamos algunos cucos que habíamos conquistado. Todo. Cigarrillos, botellas, poemas imbéciles, tornillos, las fotos que nos habíamos tomado y los estatutos del club. En efecto, **cumplimos con la última cláusula del reglamento que decía que si no podíamos detener el paso de los días debíamos mandar todo a la mierda, al cielo, al fuego.** (*Opio* 165. Énfasis es mío)

Desde la fundación de la casa, una de las luchas principales de estos personajes es la lucha contra el paso del tiempo. En este último estatuto puede verse cómo una de las misiones de la casa era mitigar el aburrimiento y el sinsentido del paso de los días. Por otra parte, no debe confundirse la idea de que esos días son los “mejores días”, cargados de sus “sueños más profundos”, con una idealización de la infancia. En primer lugar, porque Sven no habla por sí mismo, sino por los tres, en segundo lugar, porque, como ya vimos, la infancia está marcada por la tristeza también. Hecho que nos permite ver que la evocación de la infancia no implica la nostalgia por un paraíso perdido, sino más bien el origen de su tristeza presente. Nunca se ha sentido absolutamente realizado, el bienestar ha sido esquivo.

En el caso de *El Pájaro Speed*, esta idea de tedio también puede relacionarse con la angustia ante el paso del tiempo. Un ejemplo claro es la idea que tiene Adriana Mariposa sobre las seis de la tarde:

El mundo para mí siempre había olido a flores y a esa hora, seis de la tarde, **lo que sentía era que el mundo se estaba marchitando, que el olor de las flores se iba para**

siempre... el olor de las flores estaba dando paso a otro olor más incierto: el olor de las seis de la tarde, el olor de la noche. **Las rosas daban paso a las pistolas. Las magnolias daban paso a las botellas rotas. Los labios se habían ido a otra parte.** Era una escena melancólica. Triste. Triste. Triste... **los violines del verano venían detrás de la lluvia. La tarde ya había muerto.** (*Pájaro Speed* 154. Énfasis mío)

Es evidente que la preocupación de los personajes es, más que por un tiempo perdido, por la certeza de que el tiempo es implacable. Sin embargo, la certeza de que siempre llega un momento malo en el día (después de las seis de la tarde), se puede extender a una certeza de que el bienestar nunca será completo porque no existe una salida o cura para la tristeza que constantemente agobia a los personajes²⁶. De esta manera, puede considerarse que hay una visión negativa de la violencia y el mundo de la autodestrucción en que viven los personajes. Sin embargo, la consciencia que tienen los personajes de la gravedad de este asunto, por lo menos Adriana Mariposa, es leve, es prácticamente una sospecha:

Esta es una ciudad muy triste. Tú sales a un parque y te dan ganas de cortarte las venas debajo de un árbol. **Llueve mucho y el cielo siempre está gris.** No sé. A las seis de la tarde **te empiezas a sentir un poco down**, se te baja la sangre a los pies, **te empieza un mareíto tenaz y no sabes a causa de qué. Sospechas que debe ser por tanta pastilla, por tantas tardes inútiles bajo la lluvia, por tantas canciones que cantas mientras por dentro te vuelves mierda y, entonces, de lo único que te dan ganas es de ir a un bar a darte golpes de licor en la cabeza o también te dan ganas de realizar un asalto bien tenaz** para colorear de sangre esas tardes tan grises, tan mediocres. Te dan ganas de ir a una licorera y comprar litro de whisky para después irte a las calles y empezar a dispararle whisky al rostro de la gente... whisky al aire para darle sabor a **esas tardes rotas rotas rotas rotas que te dan dolor de estómago.** (*Pájaro Speed* 155-156. Énfasis mío)

En este sentido, la delincuencia en *El Pájaro Speed* puede considerarse entre lo que Marroquín (1975) considera una “violencia espiritual”. Esta violencia y esta autodestrucción se pueden entender como parte de un ciclo del que los personajes no pueden escapar: la tristeza los lleva a la autodestrucción y esta provoca una sensación de vacío, de desolación, por el cual sienten nuevamente la necesidad de autodestruirse. Es necesario llamar la atención sobre cómo, para Adriana, la tristeza se manifiesta, al igual que para el narrador principal de la novela, como un dolor de estómago. Otra idea que cabe rescatar de este apartado es la relación lluvia-gris-tristeza, presente de manera constante en la obra de

²⁶ Esta idea de la felicidad incompleta incluso durante el día puede constatarse también con la opinión de Gary Gilmour, de *Opio*: “Gary tenía una leve sensación de que lo mejor de la vida siempre sucedía en las mañanas... estaba convencido de que en las mañanas se fabricaban las mujeres. Los árboles de la mañana. El resto del día era idiota. No valía la pena vivirlo.” (*Opio* 40-41)

Chaparro. Esta es importante pues, para él, la lluvia, el gris de la ciudad, como correspondencia con el gris o la tristeza existencial de los personajes, se relaciona con el inicio del ciclo mencionado, con la búsqueda de la autodestrucción como posible vía de escape o evasión del mal que padecen los personajes.

Esto se puede observar en el capítulo titulado “La lluvia te llevará a Surfin Chapinero”. Desde el título ya estamos ante una metáfora de cómo la tristeza puede conducir a alguien a una calle como la Surfin, en la que la autodestrucción es constante entre sus habitantes. Al respecto, el narrador hace la siguiente observación:

Llegamos a la séptima y cuando vi los árboles del parque me sentí de nuevo en casa. Sin embargo, la sensación de estar en la mitad de una película barata era tenaz. La ciudad era la escena de una película porno donde los cuerpos se comían unos a otros, era una película mal hecha, recortada, mutilada, remendada, **donde los habitantes repetían la misma escena**, una y otra vez, sin cesar. (*Pájaro Speed*, 88. Énfasis mío)

Como se puede ver, hay una sensación de malestar frente a la rutina de los habitantes de la ciudad, la cual no solo resulta tediosa sino agresiva, violenta. Sin embargo, el narrador pasa de largo frente a esta situación para retomar la importancia de la naturaleza en su vida:

Llegamos al parque Nacional y nos tendimos en la hierba húmeda. Me dormí un rato. Fue una sensación agradable. Encima tenía el cielo azul, a mi lado los árboles y las aves. Poco a poco fui cerrando los ojos y el ruido de los carros se fue diluyendo como si me hubieran puesto una inyección deliciosa en las venas. Soñé con venados que [les] hablaban a los arbustos. (*Pájaro Speed* 88)

Para Chaparro, la oposición vida natural/vida urbana es fortísima, al menos en lo que se ve en esta novela. La insistencia en esta oposición es constante para desembocar en una idea transversal: la naturaleza y la vida al natural son una forma de vida para los personajes en el momento de la decadencia. Para el narrador, en la perspectiva del sentido global de la novela, los árboles y las aves, como representantes del mundo natural, se ubican por encima del humano, incluso de los amigos cercanos del narrador como Adriana Mariposa y el Lince. Por eso, no debe confundirse esta relación con la naturaleza con una búsqueda de una sociedad opuesta a la de la ciudad, sino que debe entenderse como una búsqueda de refugio personal en el mundo natural, por extensión, en el mundo opuesto a todo mundo humano, sea este rural o urbano. Esto, nuevamente, lleva la discusión mucho más allá de la ciudad: el malestar es cultural y profundamente humano, no meramente ciudadano. Cabe llamar la

atención sobre una correspondencia específica que establece el narrador con su infancia a través de la naturaleza, de su estancia en el Parque Nacional:

Antes de abandonar el parque Nacional tomé aire, cerré los ojos y dejé que las manos se me llenaran con las aves de la niñez, esas aves que pasaban volando en cámara lenta, esas aves que hacían los días más lentos, hacían que la luz purificaran (sic.) los ojos **y entonces comprendí que los días ya no eran los mismos**, entendí que cuando cierras los ojos es porque los minutos y las horas se convierten en cartuchos que poco a poco vas desperdiciando bajo el sol con el revólver invisible de la fatiga. (*Pájaro Speed* 89. Énfasis mío)

La angustia es, nuevamente, por el paso del tiempo, por el desperdicio del tiempo y la inminencia de la muerte. De modo semejante a Sven, este narrador se angustia por la pérdida de la infancia en tanto estuvo compuesta por momentos donde las preocupaciones no eran tan grandes porque no se tenía plena consciencia de la ausencia total de esperanza. De este modo, el narrador hace énfasis en la desconexión del presente, al igual que Chaparro en su crónica sobre el semáforo:

Del otro lado del muro llegaba todo el ruido ambiguo de la ciudad... Funcionaba la gran ópera de la mañana. Todos los habitantes estaban ejecutando sus partituras secretas, sus músicas lejanas y rotas que se prolongaban hasta el final del día, sus melodías ausentes que poco a poco se iban enredando unas a otras hasta formar una gran disonancia macabra que día tras día, noche tras noche, minuto a minuto anunciaba el festejo del tedio, la fatiga y el miedo. (*El Pájaro Speed*, 85)

Los habitantes de la ciudad están desconectados. Los encuentros que se dan entre estos resultan en la ausencia de armonía que padece la ciudad: la velocidad, el ritmo de vida, la paranoia y el miedo hacen que los días sean tediosos y que el cansancio sea algo cotidiano. En ese sentido, el tedio también se puede entender como resultado de una desconexión: entre el yo y los demás individuos, por una parte, y entre el ritmo de vida de la ciudad y el que desean los personajes, por otra. Para los personajes, la vida en la ciudad es repetitiva, monótona, y el tedio no solo se debe al aburrimiento por inacción, se debe al hecho de tener que enfrentar diariamente el vacío, el sinsentido de sus acciones.

Por otra parte, la sensación que tienen los personajes de que su vida es repetitiva no solamente está relacionada, de manera directa, con su forma de concebir el tiempo. La lógica del mercado, que podemos entender como de cosificación de la vida y de equiparación de la experiencia humana con la producción en serie del mercado, tiene mucho que ver con el asunto de la insatisfacción. Los personajes viven una suerte de “engaño”, o de falsa vida, el

cual les imposibilita la realización. Dicho engaño consiste en que la realidad, para estos personajes, está velada. Quienes pueden ver el engaño, como Sven, tienden a ser mucho más pesimistas ante la vida.

La vida de Max, por ejemplo, en el caso de la novela *Opio*. En el capítulo titulado “Los ojos de Gary Gilmour”, se cuenta la infancia de Max, haciendo énfasis en su vida rutinaria y en la forma en que fue anulado como sujeto:

El primer recuerdo. La cárcel. El cielo azul y los patos salvajes. **Siempre el mismo maldito cuento.** Claro. El cuento del palettero Danny. La cárcel. El cielo azul. La cárcel y su olor lejano, ausente. Max nació en la cárcel... en todo caso Max nació en la prisión, celda número 56, patio 5. El primer recuerdo de Max son las máquinas de coser Singer que alguna vez donó algún alcalde. Todas las noches La Pielroja le contaba cuentos a Max en la celda número 56. Comían en el mismo plato. **siempre era lo mismo. Sopa Maggi de minestrone, una mogolla y café negro.** Cuando Max creció las otras reclusas **jugaban con él. Lo disfrazaban** de perro y por poco **lo vuelven** marica. (*Opio*, 39. Énfasis mío.)

El simple hecho de que Max haya nacido en una celda ya indica bastante: no solo el ambiente en el que nace es adverso para su salud física, sino que emocionalmente está marcado por el encierro. Sobre todo, si consideramos que Max sale de prisión aproximadamente a sus veinte años y que el narrador hace énfasis en que a su salida todavía “no se había acostado con ninguna mujer” (67). Max ni siquiera se ha relacionado con la gente de manera normal. Es decir: más allá de la cuestión sexual, la importancia recae sobre una idea de “desarrollo” normal de la vida y su imposibilidad de que esto suceda si una persona crece en prisión. Por otra parte, es preciso considerar que su primer recuerdo sean unas máquinas de coser, sobre todo si el narrador hace énfasis en la marca, como en el caso de su alimentación. A pesar de que el narrador afirma que todas las noches la madre de Max le leía “cuentos”, el narrador también constata que era siempre el mismo cuento al igual que siempre la comida era la misma. De hecho, al principio del capítulo “Café negro para las palomas”, el narrador hace esta afirmación respecto a Max:

En esa época Max era demasiado extraño. Tenía treinta años y tenía cara como de paloma gris. **En verdad no conocía el mundo** porque toda la vida la había pasado en la prisión haciendo rebotar una pelota de béisbol contra los muros **para recordarle a Dios que Gary Gilmour no debía estar en el infierno sino en una pradera de Zimbawe con su rebaño de cebras blancas y negras.** (*Opio*, 101. Énfasis es mío)

A su edad, Max no tiene aspiraciones, objetivos, más allá de los que construyó en sus años de vida en la prisión, los cuales giran alrededor de su amor por las palomas y su objetivo

de “recordarle a Dios” la solicitud de Gary Gilmour. Es importante recordar que Gary, el día antes de su ejecución, hizo jurar a Max que cuidaría del Zimbawe, el árbol preferido de Gary, y que alimentaría a las palomas (43). Además, en esa ocasión Gary le regaló a Max una pelota de béisbol, un “home run” que atrapó: la pelota con la que asesinó a Porfiria (44). Con esto, Gary le deja a Max como misión hacer rebotar la pelota de béisbol todos los días (44). Así, puede constatar que las aspiraciones de Max no son propias, tienen su origen en Gary Gilmour, lo cual es importante para comprender cómo Max no solamente creció anulado, sino que toda su vida se caracterizó por una rutina, la cual es representada en esa suerte de estribillo que es la petición de Gary para Dios, el cual se repite o evoca en varias ocasiones (*Opio* 46, 63, 65).

De ahí en adelante, muchas decisiones de Max se verán afectadas por su limitado sistema de valores: el amor por las palomas. No es gratuito que siempre Max esté redireccionando su atención, su vida, o la de los demás hacia este tema. Ante la ausencia de valores, de aspiraciones, las palomas aparecen como el único elemento que le da sentido a su vida. Me remitiré a tres ejemplos concretos: en primer lugar, cuando Max golpea a un conductor de un camión porque atropella a una paloma (70); en segundo lugar, cuando, en el momento en que va huyendo junto a La Babosa y a Daysi después de asaltar un banco, estos tienen que bajarlo del carro porque en el camino se pone a disparar a un perro que estaba atacando a una paloma (76); en tercer lugar, el que quizá tiene el mayor efecto cómico de todos: Marciana ha sido contratada para cantar a un caballo del hipódromo, Blasfemia, con el fin de avivarlo, de llenarlo de fuerza para que gane las carreras. El día del Gran Derby, Marciana se vuelve “definitivamente loca de remate”:

Quando dieron la largada Marciana fue hasta la primera fila y luego saltó a la arena. **Max pensó que iba a alimentar a alguna paloma que había por allí.** Una vez en la arena se puso a cantar las canciones que le cantaba toda la tarde a Blasfemia en la pesebrera. **El caballo vaciló un instante, dos instantes, tres instantes, cada instante y se devolvió hacia esa corriente caliente, hacia esa voz ronca que desde la arena desarrollaba cielos de mermelada...** Blasfemia llegó hasta donde estaba Marciana y ella le pidió a gritos al público que le tomara una fotografía urgentemente. Luego se subió al caballo, que había tumbado al jinete, y se fue al galope mientras se quitaba toda su ropa. **Encima de Blasfemia se sintió inmortal. Sintió que el aire olía a Brandy, que Dios había regado brandy con begonias sobre las nubes, sobre los árboles, sobre su cuerpo lleno de pecas.** A los pocos minutos llegó la policía y se la llevó. Max desde las graderías aplaudía en medio de la confusión de la gente. En todo caso pensaba que Marciana había ido detrás de una paloma.

—Ella es Marciana... hizo todo lo posible por alimentar una paloma. Si todo el mundo hiciera eso seguramente se acabarían los problemas del mundo. Eso decía Gary Gilmour. ¿Conoce usted a Gary Gilmour? — le dijo Max a una mujer que estaba a su lado mirando con unos prismáticos la escena. (*Opio* 129-130. Énfasis es mío)

La conexión entre Marciana y Blasfemia es efectiva. Más allá de que esté loca, Marciana ha logrado establecer un vínculo con un animal y este vínculo es narrado con un tono poético, elevado, que le da una fuerza y trascendencia al pasaje. Al punto de que la conexión con el caballo termina siendo un contacto con lo absoluto, una sensación efectiva en Marciana de la presencia de “Dios”, de su actuar sobre el mundo, cosa que casi ningún personaje logra sentir, pues el desamparo de estos personajes llega hasta la ausencia del mismo Dios. El efecto cómico surge cuando todo esto se viene abajo tras la observación de Max: su obsesión con las palomas, y su ingenuidad al considerar que a través de ellas se pueden resolver “los problemas del mundo”, rompe estrepitosamente con la imagen poética que se ha construido desde unas páginas atrás (127-129) y que toma fuerza en la cita que acabo de traer a colación.

Sven es un caso contrario a Max. Su nivel de lucidez le permite identificar, desde la infancia, todos los problemas que complican la vida de Max. La infancia de Sven también estuvo marcada por la presencia de la vida de consumo representada en las etiquetas de los productos o el lenguaje publicitario. Sin embargo, Sven toma consciencia de dicho problema. Como se sabe, Sven y sus amigos de infancia construyeron una casa del árbol, donde, de cierta manera, buscaban una conexión con el lado humano de la vida, el amor en este caso, con el fin de hacer menos tediosa, aburrida, la existencia. Al no disponer de medios suficientes o efectivos para encontrar el amor, los niños buscan refugio en la pornografía:

Era bueno y saludable mirar a Helga la Ardiente Bestia de las Nieves en las mañanas era curioso pero sus enormes senos nos parecían algo del otro mundo... pensábamos que Helga trabaja[ba] como mesera en alguna carretera sueca y por eso entre todos empezamos a ahorrar nuestras monedas porque algún día íbamos a ir a visitar a Helga... pero con Inga todo era diferente. Inga salía en las páginas centrales y ahí fue donde por primera vez Leonid se enamoró perdidamente. (*Opio*, 84)

Los niños no solo consideran real la existencia de sus “diosas”, ignorando el carácter ficcional de las mismas, sino que guardan la esperanza de un día conocerlas y hacen de esta esperanza un objetivo fundamental en sus vidas. Así, le escriben una larga carta a Inga. Sven cuenta:

Le decíamos que la amábamos sin haberla visto éramos tres chicos solitarios mocosos que teníamos las rodillas raspadas de tanto jugar fútbol... que la amábamos que queríamos saber cómo respiraba cómo gritaba que nos mandara uno de sus alaridos aunque fuera un pelo un maldito y precioso pelo de su triángulo que nos enviara uno de sus griticos nocturnos nuestras palabras eran totalmente acuáticas líquidas húmedas. (*Opio*, 84)

Es muy importante considerar el especial énfasis que hace Sven en narrar la situación a través de imágenes que remiten siempre al carácter humano, tanto de ellos como de Inga. Los niños tienen la necesidad de reconocerla como existente, como humana, como real. Por eso, resulta desconcertante para ellos la respuesta:

Los días pasaron y al cabo de unos meses recibimos una carta en un español mal redactado la carta la firmaba un tal Karl el editor de la revista y nos mandaba a decir que Inga nos amaba mucho y que nos echáramos mertiolate en las raspaduras de las rodillas también decía que nos mandaba un beso de lengua a cada uno pero **lo que más nos decepcionó fue que había un labial impreso en tinta negra y una letra de molde que decía fríamente *Inga maldita sea ese día supimos que Inga era apenas una fotografía apenas un sello en serie*** unos labios que se ponían sobre un papel blanco para que todos los chicos que hacían casas en los árboles alrededor del mundo soñaran con **ella Inga la fotografía la fría fotografía** entonces nos decepcionamos totalmente y clausuramos nuestras clases de cultura sueca para siempre no más no más. (*Opio*, 85. Cursivas en el original, negritas mías)

De esta manera, los niños sufren un choque con la forma en que funciona el mundo: los intereses comerciales, el dinero, el mercado, se hallan por encima de las necesidades más básicas y humanas de las personas. Este es, prácticamente, el primer choque que sufre Sven con el mundo capitalista, con la sociedad de consumo. De este modo, Sven y sus amigos toman consciencia de que los productos del mercado son apenas una ilusión de respuesta a las necesidades que tiene el individuo para su realización: lo que necesitan no se puede comprar ni adquirir de manera concreta en un mundo como el que viven los personajes. De esta manera, queda clausurada, junto con las “clases de cultura sueca”, la última posibilidad que tenían los niños de experimentar el amor.

Otro ejemplo de este choque es el que puede verse en la forma en que los niños le dan sentido a los calzones de niñas que coleccionan, pues en ellos buscan, sobre todo, un olor a niña:

Y creo que al principio cada uno hizo trampa yo le pagué a mi hermana para que me vendiera unos de sus cucos y me inventé alguna historia barata... pero Leonid fue el más descarado pues se robó un (sic.) par del almacén en todo caso aquellos cucos no nos decían nada los de Leonid olían a nuevo a algodón recién procesado hasta tenían el

precio no había caso definitivamente queríamos unos cucos que olieran a sudor de sueños dulces y eternos... a aquellas niñas que el viento despelucaba en las tardes de sol mientras los perros ladraban y saltaban a su alrededor queríamos tener congelados aquellos aromas entre nuestro[s] ojos para siempre o por lo menos mientras duraba el efecto del scotch. (*Opio*, 85)

La necesidad de buscar lo humano también se relaciona con la angustia por el paso del tiempo. La búsqueda de lo humano no solo implica una necesidad de conexión con el mundo, sino una razón para vivir, para hacer más llevadero el paso de los días. Esto va a tal punto en la estética de Chaparro, que no solo las metáforas hechas a partir del sentido del olfato son una constante en sus novelas y en su obra periodística, sino que, en el caso de *Opio*, Sven, en el mismo capítulo, abiertamente lo afirma: “y los días seguían pasando y cada vez más nos convencíamos de que lo que los determinaba definitivamente eran los olores más que los colores” (85-86).

Sin embargo, en el mismo capítulo, nos encontramos con la mejor manera en que Rafael Chaparro relaciona la tristeza, la angustia del tiempo, con el mundo de los productos en serie, el mundo de las industrias. Sven le dice a Amarilla que “cuando uno está niño los orines están por todos lados...es como si llevaras una eterna fuente de orines en todos los días de la niñez” (87). Entonces, hace una clasificación de los acontecimientos buenos y malos en “días de orines gordos” y “días de orines flacos” (87), según sean malos o buenos, respectivamente, para luego contarle a Amarilla:

Y por más que intentaba no me podía zafar del **olor de la tristeza** Amarilla es un olor que atraviesa toda la niñez creo Amarilla que es **otra forma industrializada de los orines** o algo por el estilo **el olor de la tristeza se localiza en la boca del estómago es como si siempre tuvieras hambre** de algo hambre de luz hambre de calle hambre de noche hambre de todo hambre de nada hambre de mierda. (*Opio*, 88. Énfasis mío)

Al igual que en el caso del narrador sin nombre de *El Pájaro Speed* y de Adriana Mariposa, de la misma novela, la tristeza para Sven se localiza en el estómago: la metáfora del “hambre de todo” nos remite, de manera directa a la idea de insatisfacción. Así, la idea de un sujeto insatisfecho, en la obra de Chaparro, no puede desligarse de la relación de este con el tiempo y de su condición de sujeto anulado. Esta idea se puede reforzar si volvemos otra vez a la obra periodística. En su crónica “La bondad de las vacas”, Chaparro da una breve idea de lo que para él significa la insatisfacción y la sensación de vacío. Para empezar,

se refiere al protagonista de *El Extranjero* de Albert Camus, aclarando que la condición de dicho personaje puede ser la de cualquier persona:

Ser extranjero es una condición mental de algunos habitantes de las grandes ciudades. Yo soy extranjero en mi propio país. La guabina no me comunica nada. La arepa tampoco. Pero tampoco me comunica nada un *raclette* o un *fondue*. Soy un extranjero en mi propio cuerpo. Llega un momento donde de pronto uno se encuentra flotando en el vacío. El vacío. El vacío en la boca del estómago... Debe ser por eso que me gusta tanto aquella canción de los Stones: *Satisfaction*. **No puedo obtener satisfacción con lo que me rodea. No entiendo esa maldita manía de estar conforme con lo que le rodea a uno. No estoy satisfecho con este país que me tocó.** No estoy satisfecho con el presidente Samper, no estoy satisfecho con el sabor de la lluvia cuando se filtra por las ramas verdes de los árboles, no estoy satisfecho con el oxígeno negro que entra a mis pulmones. (2009, 183. Cursivas en el original, negritas mías)

Del mismo modo, los personajes de las novelas de Chaparro son configurados como personajes insatisfechos con todo lo que les rodea. Por ejemplo, quisieran una estabilidad económica, pero los medios que ofrece la sociedad para conseguirla les desagradan por completo. Sven hace de este problema un estribillo. Por ejemplo, en el capítulo “una ambulancia con whisky” es insistente en recordar: “no pude obtener satisfacción” (*Opio*, 30)²⁷. Así mismo, en esta columna, se puede ver cómo el mal que padece Chaparro, el cual puede entenderse en términos de “vacío”, no debe limitarse a un mal psíquico, por ejemplo, sino que debe entenderse como un mal cultural:

El vacío retoma otra vez. Es ese vacío de vivir en un país de traquetos, ese vacío de vivir en un país de corruptos, en un país de violentos, en un país donde siempre llueve... ese vacío de tener un gobierno insulso... ese vacío de no poder ir a un parque a leer... ese vacío de ver siempre a la gente sin sueños, ese vacío de ver siempre a la gente con los sombreros negros de la muerte sobre sus cabezas. (2009, 183)

A diferencia de sus personajes, Chaparro tiene plena consciencia de qué es lo que, en concreto, causa su malestar: la realidad política y cultural del país. En ese sentido, toma distancia no solo de la manera de pensar, sino del estilo de vida violento y autodestructivo que es transversal a sus personajes. En estas condiciones, Chaparro termina su crónica con un apunte totalmente pesimista ante el potencial de los colombianos y del humano en general

²⁷ Este problema se puede considerar como un mal de época, no solo por la canción de los Rolling Stones, sino por una de la banda colombiana Mutantex, famosa por aparecer en la película *Rodrigo D No futuro* de Víctor Gaviria. Estos últimos tienen una canción titulada “sin reacción”, la cual dice: “¿cómo me calmo yo?/ todo rechazo/ ya no consigo más satisfacción/ ya ni con drogas/ ni con alcohol/ ya no consigo ninguna reacción.

para lograr un mundo mejor: “queda poco aire puro. Queda poca gente honesta. Por eso cada vez más creo que los burros no son tan estúpidos como parecen. Por eso creo en la suprema bondad de las vacas” (184).

3.3 Elementos de un pesimismo radical: aislamiento e imposibilidad de amar

Como he sugerido, ante el tedio, la sensación de vacío e insatisfacción, los personajes de las novelas de Chaparro buscan, por ejemplo, refugiarse en diferentes cosas como el alcohol o la naturaleza. Sin embargo, el fracaso de estas empresas es un signo más del pesimismo de Chaparro: ante la condición existencial de los personajes y la condición política y cultural de Colombia no hay nada que hacer. En el presente apartado estudiaré específicamente cómo se manifiesta este fracaso con respecto a tres refugios o vías de escape: el alcohol y las drogas; los grupos sociales como “tribus” (Mafessoli) o “comunidades de ocasión” (Bauman); y las relaciones amorosas. De esta manera, empezaré hablando de la incapacidad que tienen los personajes para organizarse, para constituir un grupo social con fines de afrontar políticamente, por ejemplo, lo que les acontece. Con esto, mi intención es demostrar cómo, a pesar de la presencia de drogas, rock y actitudes disidentes, no podemos hablar exactamente de novelas contraculturales o de la manifestación de una contracultura en la novelística de Chaparro.

En términos muy generales, se ha intentado definir la contracultura como una suerte de movimiento o agrupación de jóvenes que se automarginan de la sociedad, de los valores establecidos en esta, para buscar una nueva forma de vivir. De manera negativa o positiva, se ha asociado el término “contracultura” con acepciones como “disidencia”, “marginalidad”, “oposición”, etc. Algunos autores han hablado de contracultura como utopía (José Agustín, 1975; Marroquín, 1975; Biangini 2012), mientras otros se han declarado prácticamente opositores o críticos radicales como Jorge Bosch (1992), quien invita a considerar la pérdida cultural que implica un movimiento de este tipo. La visión de Chaparro Madiedo es bastante pesimista, sin embargo, no se puede equiparar con el espíritu casi reaccionario de un pensador como Bosch. Aunque en ocasiones Chaparro recuerda “épocas mejores”, esto no se puede asociar de manera directa con una visión nostálgica, motivo por el cual no podemos afirmar que defiende, como Bosch (1992), una idea radical y conservadora de cultura. Su escepticismo va más hacia la disposición del espíritu colombiano de la época para asumir las ideas “nuevas” que llegaron con el rock y la

modernidad, en realidad la intención es cuestionar la falta de espíritu de los colombianos para hacerle frente a un fenómeno como este. En ese sentido, entiendo las novelas de Chaparro Madiedo como cuestionamientos de la relación del ciudadano con diferentes instituciones colombianas: la familia, el Estado, la policía, etc. Es decir: la disidencia de la juventud que representa Chaparro en sus novelas fracasa en tanto que, al rechazar los valores tradicionales, los jóvenes quedan atrapados en una suerte de limbo ético. No hay un plan o una idea “racional” para encontrar una nueva forma de habitar, de valorar el mundo.

¿Cómo influye el medio, la sociedad, en dicho fracaso?, ¿está Chaparro de acuerdo con la idea de progreso o de una salida racional a la crisis de valores de la juventud?, ¿qué imagen de dicha juventud, de acuerdo con su modo de vida, aparece en las novelas? El tipo de comunidades que configura Chaparro Madiedo en ambas novelas será fundamental para dicho análisis. Un ejemplo es el caso de la novela *Opio*, pues, considero que aquí, más que una concepción tribal, a la manera de Maffesoli (2009), en la que hay ideas, causas, luchas en común para que un grupo de personas se asocie, puede encontrarse lo que Bauman ha llamado “comunidades de ocasión” (2003): un conjunto de personas agrupadas bajo miedos y necesidades mucho más momentáneas y menos fuertes que las de corte político. Aunque el rock es la música presente en ambas novelas, la relación o los usos que establecen con este los personajes va a ser importante para la forma en que se configura el tipo de grupos de cada novela y, más allá de eso, la visión y la relación del autor con una generación marcada por esta música.

Al menos para el caso de *Opio*, considero que resulta absurdo pensar que Chaparro Madiedo se inserta en la lógica de novelas para las que el problema de la contracultura es el eje principal. Estas novelas tienen, precisamente, una propuesta ética respecto a la cuestión de la “contracultura”, como es el caso de *¿Qué viva la música!* Chaparro, en cambio, se inserta en problemas individuales. Como ya dije, en el caso de *Opio*, sus grupos sociales son más comunidades de ocasión que tribus, lo cual lo extrapone al problema contracultural. En el universo novelesco de Chaparro Madiedo no hay lugar para una organización política ni social de los personajes, estos son incapaces pues están demasiado sumergidos en sus propios problemas. Tal es, por ejemplo, el caso de Amarilla. La imposibilidad de pertenecer a una “causa común”, a una tribu, en el sentido que ya he planteado, puede entenderse como

parte de una inestabilidad o indecisión en el caso de *Opio en las nubes*. Cuando Pink Tomate narra cómo sería una entrevista de trabajo en el caso de ella, cuenta respecto a la religión:

Ninguna conocida. Alguna vez intentó ser Krisna pero la cogieron comiendo una hamburguesa grasienta y la expulsaron. Pero se había leído parte del *Libro de los Vedas*. Después intentó ser vegetariana. Tampoco le funcionó. Por último se metió a una liga que defendía las ballenas. Hasta donde sabía, su madre la bautizó. También hizo la primera comunión en la iglesia de Jesucristo Obrero. (19)

Aspectos como la dieta son mezclados con las convicciones éticas y religiosas. De acuerdo con lo contado por Pink, puede afirmarse que los esfuerzos de Amarilla por “acoplarse” o pertenecer a un grupo social o religioso son nulos o deshonestos. Amarilla no tiene energía o no puede creer con convicción en las ideas de una “tribu” (maffesoli), por lo que sus esfuerzos fracasan.

Para reforzar esta idea, sugiero volver sobre la primera parte de este trabajo en la que hablo de los estribillos y de la forma en que se organizan los habitantes de la avenida Blanchot. Respecto a esto, llama mucho la atención la conclusión que hace el narrador al final del capítulo “Café negro para las palomas”, en el cual conocemos a fondo los dramas del grupo social organizado alrededor de la casa de Alain, el bar Cosa Divina y la avenida Blanchot: “tal vez Marta era la única que entendía que los días estaban salpicados de pequeñas pulgas negras, insignificantes” (112). Con una conclusión semejante para este capítulo, podemos entender que, para Chaparro, este grupo, o “comunidad de ocasión” (Bauman), ni siquiera tiene la consciencia suficiente sobre las causas de su problema existencial, al punto de que Marta, una perra, se ubica por encima de ellos. Claro, es importante considerar que, como mencioné en la primera parte, muy seguramente es Sven el narrador de este capítulo, por lo que él se ubica por encima de Marta y los demás habitantes de la avenida Blanchot, lo que, sumado a su toma de consciencia en la infancia, lo convierte en el personaje más lúcido de la novela.

Para el caso de *El Pájaro Speed*, es importante considerar que, a pesar de que hay pandillas y sectores que pertenecen a cada pandilla, la concepción de “tribu” se ve problematizada y podría dar paso a considerar que en esta novela los personajes están igual de anulados que en *Opio* al punto de que hay una hermandad profunda bajo las enemistades de las pandillas: el narrador cuenta lo siguiente sobre el día que se encuentran Black Engels y el Pájaro Speed para llevar a cabo el duelo:

Black Engels salió del bar pasadas las doce... Se dirigió hacia donde nos encontrábamos fumando y nos saludó. Estrechó al Pájaro Speed entre sus brazos como si fuera un hermano y, mierda, en ese momento entendí que a pesar de que eran enemigos, de algún modo eran hermanos y por eso se habían saludado de ese modo... Se habían saludado así por las calles, la gasolina... el love, la lluvia, las pistolas, el aire pesado y tantas otras mierdas que los hacían hermanos... Sus sangres se regaban por el pavimento húmedo, sus manos sabían manejar pistolas y florecitas amarillas y sus pies corrían veloces cuando los perseguía la policía, y sus ojos tal vez estaban iluminados en el fondo por las mismas luces difusas de los amaneceres uff, uff, uff cuando todo el cuerpo ardía con esa fiebre que siempre nos da a las seis de la mañana junto a las botellitas de brandy y los cigarros, mientras el aire frío de la aurora nos instalaba en la palma de su mano transparente y tratar (sic.) de abrigar nuestros corazones maleantes y solitos y roticos uff, uff, uff. Esos corazoncitos podridos donde la hierba húmeda del amor solo viene de vez en cuando como un viento fugaz y silencioso, pero siempre se va y nos deja otra vez con la sangre repleta de turbinas llenas de gasolina gasolina gasolina. (224)

Al igual que en el caso de la Avenida Blanchot, de *Opio*, en esta novela existe una profunda coincidencia de individuos agrupados bajo los mismos males. En este caso esos males que comparten son: la vida difícil y solitaria en las calles, marcada por la autodestrucción y la violencia constante, lo efímero y difícil que resulta la naturaleza como refugio, la imposibilidad de amar a plenitud y la soledad. De este modo, no hay una plena enemistad entre pandillas que uno pueda considerar como un conflicto ideológico, de formas de comprender o habitar el mundo de las diferentes “tribus” que aparecen en la novela, que las lleve a combatir por afirmarse.

Autores como Montoya (2015) han cuestionado fuertemente la presencia de la violencia como algo gratuito o le exigen a la novela responder a la idea de una novela de corte contracultural. Al respecto, considero que, en *El Pájaro Speed*, la violencia puede parecerse a lo que Enrique Marroquín llama delitos espirituales, filosóficos. Para Marroquín (1975, 18), la opinión pública no comprendió que detrás de la “falta de valores”, del “rechazo a todos los valores”, por parte de la generación estadounidense posterior al fin de la segunda Guerra Mundial, yacía más bien una necesidad de sentirse humano, más allá de la “máquina automática y disciplinada que produce el sistema”. En ese sentido, ese rechazo a los valores y la delincuencia filosófica tienen más que ver con una búsqueda de nuevos valores, una búsqueda desesperada en medio de un mundo que los ha perdido. La delincuencia en *El Pájaro Speed* tiene dos caras: es una delincuencia espiritual, en el sentido de Marroquín, y es una delincuencia en pro de la supervivencia. Así, es posible considerar que las actitudes nostálgicas frente a unos valores “originales”, el consumo de drogas, el rock y otros aspectos

importantes en la configuración de dicha actitud, se ven diferente y tarde en Colombia debido a la diferencia de contextos respecto a Estados Unidos y Europa y debido, además, a problemas más amplios como la globalización-colonización cultural y económica.

Lo anterior puede demostrarse con tres apartados de *El Pájaro Speed*. En primer lugar, la delincuencia para sobrevivir: el narrador sin nombre, el Lince y Adriana Mariposa roban comida y whisky de un almacén Ley (Chaparro, 24). En segundo lugar, la delincuencia como violencia espiritual puede apreciarse de muchas maneras, daré dos ejemplos contundentes: en el primer caso, en los momentos previos al duelo final del Pájaro Speed, los protagonistas van deambulando por la ciudad y el narrador dice: “en la 46 el Pájaro Speed nos dijo que tenía ganas de asaltar una tienda. Está bien, Pájaro.” El segundo caso es el de Adriana Mariposa, quien afirma:

Todo comenzó un viernes. Iba rajada en *trigo*, la física me sabía a mierda y en general los profesores me parecían lechugas mal envueltas. Había concertado una cita con Lucy Dinamita. Un plancito lo más chévere. Íbamos a formar una banda de chicas renegadas. (119)

Estas “chicas renegadas” tienen consciencia de sus razones para delinquir. Como vimos, Adriana Mariposa es consciente de que su afán por la calle y la autodestrucción la llevan a pensar: “de lo único que te dan ganas es de ir a un bar a darte golpes de licor en la cabeza o también te dan ganas de realizar un asalto bien tenaz” (155-156).

De ahí en adelante los problemas tienden a ser los mismos que en el capítulo “Alabimbombao” de *Opio*: unos jóvenes de familias disfuncionales buscan una respuesta a su vacío existencial en las drogas, la violencia o el alcohol. El rock, la música en general, será el símbolo que acompaña tanto las peleas como los diferentes tipos de consumo. Así, a partir de la representación de esta juventud se puede ver la relación ambivalente de Rafael Chaparro con el rock. En “Alabimbombao”, cuenta Pink Tomate:

Después los días fueron más bien opacos. Las fiestas en la casa de El Loco ya estaban demasiado heavys. Black Sabbath. Sabotaje. Paranoid. Lluvia. Un poco de hongos. Sangre en el wc trip trip trip. La casa hecha una mierda. Fresco locos los viejos están de viaje, decía El Loco. Para Susy fue un cambio duro. De un día para otro pasó de las hostias del colegio a los hongos de El Loco. Un trip. Claro un trip. La noche. Calor. Sangre. Una moto. Susy. Mamita.” (122).

El rock es símbolo de libre expresión de los problemas de la juventud, desde su propia perspectiva, pero también lo es de decadencia y cambios sociales negativos. Los personajes de la historia que cuenta Pink Tomate hacen parte del mismo problema social de pandillas y vuelcos repentinos de la juventud hacia las drogas y el alcohol que aparecen en *El Pájaro Speed*. En primer lugar, porque ambas novelas se remiten más o menos a la misma época: mediados y finales de los ochentas. En segundo lugar, porque ambos grupos comparten algunos aspectos de manera evidente, al menos Carolo y el Loco, personajes de *Opio*, respecto al narrador sin nombre de *El Pájaro Speed*: jóvenes de clase media acomodada que entran en una suerte de decadencia ética que viene acompañada por drogas, alcohol, rock y pérdida del sentido de vivir o crisis de valores. Esta crisis, como ya he mencionado, se relaciona directamente con una crisis institucional. Es preciso resaltar que los equipos de fútbol que aparecen el capítulo “Alabimbombao” de *Opio*, también son nombrados por Rafael Chaparro en su crónica titulada “Niza, Bye Bye” (Chaparro, 2009, 68): Los Hongos y Los Loros, que en la novela se llaman Los Hongos y Los Loros Asesinos, respectivamente. En esta crónica, Chaparro habla de cómo el cura del barrio Niza de Bogotá organizó campeonatos de fútbol para alejar a los jóvenes de las drogas, sin embargo, afirma: “Pero qué va, los equipos decían todo lo contrario”. La crónica tiene un tono nostálgico por la decadencia ética y la deforestación del barrio:

Niza ya llegó a sus treinta años. Niza ya tiene Bulevar, ya tiene avenidas, ya tiene *biyis* que se pasean muy orondos por sus calles y carreteras. Sin embargo, a pesar de todo el empuje de eso que llaman “progreso”, ningún barrio de Bogotá ha sufrido una deforestación tan sistemática como la que desde hace diez años viene padeciendo Niza... Pero se acabaron los duros de Niza. Unos terminaron en centros de desintoxicación en Francia y los Estados Unidos, pero la mayoría terminaron casados, tienen su consultorio, son gerentes de alguna sucursal bancaria. (2009, 67)

La decadencia ética no solo se debe a las drogas, sino a que, en casos, quizá peores, los jóvenes del barrio, rockeros y pandilleros, según cuenta la crónica, terminaron adaptados al sistema. La queja de Rafael Chaparro continúa así frente a las nuevas generaciones:

Niños con mentalidad plana apenas aptos para ser absorbidos por la nueva ballena de vidrio que con su gran boca abierta se traga cada tarde a las bandas de *biyis* que van a reflejar su tedio en las vitrinas de los almacenes, o a escuchar discos “jevis” para llevar buena música a la fiesta de los del Agustiniño, donde además van las viejas del Mazarello. (2009, 68-69)

Así, para Chaparro, la decadencia, la anulación del sujeto, la imposibilidad de ser, hacen que el individuo se aísle de los demás, que le sea imposible organizarse de manera consciente en pro de un cambio para mejorar su situación. Esto se da al punto de que es imposible incluso establecer una relación amorosa, lo cual podría considerarse como la última esperanza. Así, los personajes de Rafael Chaparro se caracterizan por su incapacidad de establecer relaciones amorosas sólidas o, en el peor de los casos, por ser víctimas de circunstancias que llevan a la ruptura de dichas relaciones.

Al respecto, me interesa explicar cómo se manifiesta este fenómeno en las novelas y cómo hace parte del mismo problema que ya he anunciado: la anulación del sujeto. Mi hipótesis principal para esto es que los personajes de Rafael Chaparro Madiedo, al ser sujetos anulados, son sujetos sumergidos en su propio mundo cuya comunicación con otros se hace nula y, por extensión, lo mismo sus relaciones: nos encontramos con relaciones efímeras o condenadas al fracaso, el amor mutuo deja de ser importante, pues los dramas personales, las circunstancias violentas del mundo que habitan los personajes, la coerción que ejercen las instituciones o el mismo vacío existencial se imponen ante la necesidad de los personajes de amar o de tener amigos, por lo cual buscarán escape en otro tipo de relaciones, sobre todo con otros seres de la naturaleza como animales y árboles.

Para empezar, me gustaría llamar la atención sobre la relación efímera que se da entre Gary Gilmour y Harlem, dos personajes de *Opio*. A través de lo que, según Gary, los hombres del Opium Streap Tease le dicen a Harlem, podemos notar los miedos, aspiraciones, anhelos de los asistentes a dicho bar:

Después te fuiste de mesa en mesa y te pusiste a repartir besos y claveles rojos a todos esos hombres que tenían mirada de pepino cansado y que te decían con sus miradas y desde el fondo de sus vestidos chillones que tú Harlem eras la mujer, que Harlem era esa noche llena de canciones confusas y rotas, Harlem era tener esos labios rojos que decían palabras de amor, **Harlem era no ir a trabajar al otro día...**Harlem era no saber si era sábado o domingo o viernes o martes o cualquier día...Harlem era quedarse mirando tus ojos en medio de aquellas luces, **Harlem era importarle un culo todo...**Harlem era coger una jeringa y llenarla con un poco de tus babas, con un poco de tu olor e inyectársela en la cabeza, Harlem era asaltar un banco o un tren en nombre tuyo y dejar escrito tu nombre, ese nombre, en las paredes, en los rieles, en el aire, en la hierba, Harlem era ir a vomitar al baño todo el whisky y pensar en ti... Harlem era ensopar un auto en gasolina y whisky y prenderle fuego, Harlem era tener una erección sin remordimiento en la mitad de aquel bar que olía a opio, a cerveza y a soledad concentrada...**Harlem era soñar contigo en una playa llena de niños, arena y barcos,**

Harlem era un domingo contigo en la playa, Harlem era cogerte y lamerte todo tu nombre, todo tu cuerpo, toda tu soledad. (90. Énfasis mío)

Hay una idea de amor y de mujer detrás de las cosas que le dicen a Harlem en el Opium Strep Tease: una mujer implica paz, serenidad, escape a las obligaciones cotidianas como el trabajo, la estabilidad, el dinero, la higiene, etc. Implica escapar a la soledad y encontrar cierta felicidad que en el fragmento se representa a través el ambiente apacible de una playa un domingo. El amor elimina las preocupaciones. Sin embargo, es importante considerar lo que le contesta Harlem a Gary Gilmour cuando él la invita a Zimbabwe: “me respondiste que no, que no sabías nada de animales, que tenías suficiente con los animales que iban al Opium, que más bien nos fuéramos a dormir, que tenías mucho sueño” (91). No hay reciprocidad en ese tipo de fantasías o deseos del hombre hacia la mujer, lo cual en sí ya implica una desconexión a nivel amoroso, por ejemplo. Más adelante, esa desconexión se intensifica cuando Gary Gilmour hace toda una disertación acerca de la “ciencia de tener amigos árboles” (93) para que, a la mitad, de dicha disertación, según Gary: “te reiste Harlem y dijiste que estaba loco, chiflado, que tenía pura mierda en la cabeza” (92). Más allá de que Harlem le pida después a Gary que siga con su explicación, cabe resaltar que este asunto de los árboles es muy importante para Gary, en primer lugar por lo que sabemos gracias a su disertación, en la cual afirma cosas como que un urapán es “testigo de los amaneceres, eso es lo más importante y sobre todo es testigo del paso de los días” (92), para luego completar con la idea de una suerte de correspondencias absolutas que se pueden alcanzar gracias a ellos:

pero lo más importante de todo es que se puede dormir bajo sus ramas y sueñas cosas que nunca sueñas en otra parte. Es algo increíble. Allí... sueñas los sueños de todos los hombres, conoces a todas las mujeres, conoces todos los aeropuertos todos los cielos, todos los mares, todos los bares. Te dije que solamente había que cerrar los ojos y... entonces llegaban hasta ti todas las mujeres que hubieras querido conocer, mujeres que llegaban hasta tus sueños y te daban un beso en la frente, en las manos mientras en tus sueños llovía. Luego te ibas con esas mujeres a un bar y hablabas de las puertas, de los parques y en tu sueño seguía lloviendo. Eran mujeres que llegaban hasta tus sueños y se sentaban junto a ti con las manos sobre las rodillas y te miraban por entre la lluvia, por entre las hojas del árbol y te decían que no lloraras, que metieras tu mano entre su cabello, entre sus tetas calientes,

entre su boca y luego esas mujeres te llevaban a algún parque donde había muchos árboles y te los presentaban. (92-93)

Para Gary, al igual que para muchos hombres de los que le “hablan” a Harlem, el amor implica consuelo y, por extensión, un árbol implica también consuelo para la tristeza, para la soledad, para los sueños llenos de “lluvia”. Por otra parte, como lectores ya nos hemos enterado, en el capítulo titulado “Los ojos de Gary Gilmour”, de la relación de Gary con un Urapán de la prisión al que Gary llama “Zimbawe” (43), y cerca al cual Gary es enterrado después de ser ejecutado en la silla eléctrica. Gary y Harlem tienen preocupaciones distintas, búsquedas espirituales distintas, lo cual también intensifica la separación y lleva a Gary, después de que se despide de Harlem para siempre, a esta conclusión sobre el amor que, de manera directa o indirecta, aparece en la novelística de Chaparro Madiedo: “hacia las diez de la mañana me dijiste nene hasta aquí llegó todo me voy y yo te dije está bien, siempre es así no hay nada que hacer” (*Opio*, 93). Se puede comprobar lo mismo en *El Pájaro Speed*: el narrador supone una situación en que conoce a una mujer, en un momento en que, de manera ilusa, según le dice a la segunda persona implícita en la novela “piensas que cuando se extinga el cigarrillo se acabarán los problemas” (20). Sin embargo, la situación termina en lo de siempre: una relación efímera, después de la cual, el narrador afirma:“

y te das cuenta de que estás en el punto de partida, te das cuenta de que no eres más que el reflejo difuso de ti mismo en las vidrieras de Chapinero mientras fumas y piensas en los besos anónimos que te dan una tarde cualquiera en una cama” (23).

El amor es efímero y en verdad no transforma, o lo hace en un grado mínimo, insignificante, la situación existencial de los personajes. De una conclusión semejante, se deduce que, en estas novelas, las relaciones amorosas, aunque se plantean como una posible salvación para el tedio, la soledad o la tristeza, son efímeras o están condenadas a fracasar ya sea porque interviene la muerte, como en el caso del Lince y Adriana Mariposa en el *Pájaro Speed*, una despedida con tintes de muerte, como en el caso de Sven y Amarilla en *Opio* o porque simplemente no hay conexión como en el caso de Marciana y Max, también en *Opio*. En todo caso, en este apartado, me interesa hacer énfasis en la desconexión, para lo cual traigo a colación lo que el narrador de *Opio* dice acerca de Max y Marciana:

Definitivamente ambos no estaban bajo los mismos ruidos. Max y Marciana atravesaban los días a través de canciones rotas e inconclusas. **A lo mejor se venían a encontrar al final del día**, cuando sus canciones ya se estaban acabando y entonces quedaban

instalados en medio de dos silencios y se miraban, se tocaban, se despojaban de todo ese ruido que se les había pegado a lo largo del día y es por eso que Max le metía la lengua entre los dientes para que Marciana no hablara, para que no rompiera ese silencio, sólo para eso, **para que no iniciara otra vez la ópera absurda del tiempo y quedaran incomunicados uno al lado del otro** pegados por el olor de unas babitas escandalosas, de unos calzones, del olor de esos calzones inciertos. (126. Énfasis mío)

En el momento del encuentro sexual, la angustia por el paso del tiempo se detiene por un momento. Sin embargo, el “éxito” de este encuentro es una posibilidad, el narrador lo deja claro cuando dice “a lo mejor”, acompañado de la perífrasis verbal, en subjuntivo, “se venían a encontrar”. De hecho, la desconexión entre ellos es tal que, después de que Marciana es recluida en el sanatorio, se evidencia cómo la anulación del sujeto influye profundamente en la imposibilidad de amar que padecen los personajes: “Max a veces iba a visitarla, sobre todo por ver las palomas que abundaban mucho en el sanatorio” (130).

En una entrevista, hablando de *Opio en las nubes*, Chaparro afirma: “En el instante más crítico se ve el amor como única posibilidad de salvación, pero aparece en el momento de la decadencia...” (Chaparro, *soy de cocacola, aspirina y neón*). En general, “el momento de la decadencia” es el estado en que se encuentran de principio a fin los personajes de las novelas de Chaparro, excepto, de manera muy leve, por los momentos de la infancia que recuerdan algunos como Sven (*Opio*) o el narrador sin nombre (*El Pájaro Speed*). Es preciso aquí llamar la atención sobre un momento de la relación entre Sven y Amarilla, al final, cuando ella decide irse: Sven y Amarilla duermen toda la tarde en el apartamento de Amarilla. Sven se despierta primero y dice esto sobre el momento en que ella se despierta:

Quando abrió los ojos me dio la impresión como si hubiera estado en la playa cerca de la caseta donde vendían refrescos porque su mirada estaba diáfana, clara. Sus manos estaban pálidas como si se hubiera bañado en el agua salada del mar, como si hubiera leído una frase como por ejemplo *fui de flores, él de rayas* o algo por el estilo. (170)

Hay dos formas de representar la condición existencial de Amarilla: en primer lugar, la metáfora inusual de comparar la claridad de la mirada de Amarilla con el estado de ánimo que produce estar en la playa, un estado de ánimo positivo, un estado de bienestar; en segundo lugar, su condición, reflejada en sus manos, comparada con el hecho de haber leído la frase “fui de flores, él de rayas”. Esta segunda metáfora es importantísima para comprender el sentido de la novela: pertenece a *¡Que viva la música!* (Caicedo, 130) y es dicha por María del Carmen para contar cómo fueron vestidos ella y Leopoldo Brook a la

fiesta en que ella lo dejó. Sin embargo, más importante aún, es considerar que la fiesta fue la noche que, según ella, “trajo cambios radicales” (129). Uno de estos “cambios radicales”, al menos el más importante en términos generales, es el avocamiento definitivo de María del Carmen hacia la vida autodestructiva.

Así, el amor es una cuestión efímera en *Opio*: no sucede, no perdura o no resuelve los problemas existenciales de los personajes. Aparece en el momento de la decadencia, en medio de la locura, como en el caso de Marciana y Highway, cuando ya no hay esperanza de nada en el mundo. En *El Pájaro Speed*, la visión que se tiene del amor no dista mucho: por ejemplo, cuando los protagonistas conocen a Crazy Mamma, el narrador comenta sobre ella:

Crazy Mamma te sonreía y tú sentías que te estaba diciendo hey, muchacho toma las cosas con calma... muchacho **el amor es una fotografía feliz que nos toman en el intervalo de la masacre incesante de los días**; hey, chico pon atención, el amor es una sonrisa de cristal que se rompe poco a poco... (91. Énfasis mío)

El amor también es efímero y llega en el momento de la decadencia. Veamos otro caso: Perro Skin compra flores, alquila una avioneta y vuela sobre la Surfin Chapinero regando flores por el parque que quedaba frente al Love Round, el burdel donde trabajaba Nancy Diamantes. El narrador cuenta entonces que Perro Skin, “pegado al cristal de la ventana”, volando sobre el parque

Sintió que se hallaba en el centro de ese lugar donde, cuando estás como down, mirás hacia allá, hacia arriba y allí ves las aves... surcando el cielo azul. Y allí encuentras el olor de tu baby. Es allí en las nubes, **más arriba de la desolación de la ciudad, ese espacio condenado a la autodestrucción colectiva**, donde hallas un instante de paz, entonces volteas los ojos y quieres estar allí arriba para sentir una extraña liviandad... y desde allí ves las convulsiones de esa bestia gris que es la ciudad retorciéndose en el lodo de miedo de los seres que, día a día, la alimentan con su tedio, con su mierda, con sus borracheras, sus amores, sus odios, sus tareas, sus miserias. (106-107. Énfasis mío)

La paz es prácticamente imposible: la ciudad no solo está condenada, sino que está llena de miedo y en su “lodo” no se logra distinguir el amor de la borrachera, de la mierda o del tedio, pues todos estos son alimento o sustento de la “bestia gris” que es la ciudad. Así, el sujeto solo encuentra paz de manera momentánea y por fuera del “gris de la ciudad”, ya sea en el aire o en un parque: lo más cerca posible de la naturaleza. La idea de lo efímero de la felicidad se intensifica un poco más abajo, cuando el narrador cuenta la forma en que cambió el ambiente del parque por unos instantes:

Y los niños del parque se enloquecieron y empezaron a gritar de felicidad. Skin llenó el parque de flores desde la avioneta y aquella mañana de sábado la gente del parque fue un poco más feliz porque por primera vez en su vida vieron un avión que bombardeaba flores desde el cielo azul y entonces todos, Nancy, las otras chichas, todos sintieron que los pequeños huecos sangrientos de sus días se llenaban de rosas, sintieron que sus manos se poblaban de flores, sintieron que era posible que alguien inventara la lluvia. Todos giraron sus ojos hacia el cielo y vieron que una máquina de hacer flores estaba derrotando a la máquina de hacer mierda. (107)

Es irónico que esta esperanza la traiga Perro Skin, quién más adelante se convierte en asesino. Al convertir a su personaje en asesino, Chaparro hace énfasis en las condiciones precarias y efímeras de la paz y el bienestar en la sociedad representada, en Bogotá. Estamos ante un ambiente donde la violencia está tan normalizada que un gesto como del de una avioneta que riega flores es casi un milagro para los ciudadanos. Lo que dice al final del pasaje el narrador es contundente para entender lo efímero de la felicidad y de la paz en el mundo de la novela. Después de que la avioneta se ha ido, nos dice que “a pesar de que parecía que el amor estaba flotando por ahí, en el aire, por entre los árboles, las aves se habían ido a otra parte” (108)

Al final, la única salida que tiene el sujeto representado por Chaparro es la muerte, tal es el nivel de pesimismo que se encuentra en sus novelas. De hecho, el sujeto está anulado a tal punto que la muerte es su única opción: el tedio, la tristeza, la mala vida lo llevan a esta salida. Para ejemplificarlo, comparemos la muerte de dos personajes de distintas novelas: la de Sven y la del Pájaro Speed. En primer lugar, Sven cuenta lo siguiente respecto a la noche de su muerte: “una ambulancia, una puerta blanca...doce de la noche mierda, se nos muere, **mucha heroína, mucho alcohol, mucha tristeza**, mierda quédese tranquilo, relájese, piense en un cielo azul” (Opio, 25. El énfasis es mío). Para el caso de *El Pájaro Speed*, cabe llamar la atención sobre el siguiente comentario que hace el narrador sobre la enfermedad que este padecía:

El Pájaro Speed tenía cáncer o tuberculosis, o alguna mierda por el estilo. En todo caso tenía alguna de esas mierdas que te dan cuando andas por las calles chipando frío, chupando soledad... Adriana Mariposa... estaba sintiendo lo mismo que yo, ella sabía que al Pájaro le había dado algo raro, alguna mierdita que se le había concentrado en la mitad de sus huesitos por tanta lluvia, por tanta calle... pero sobre todo por tanta soledad tan hijueputa, porque puta vida, esto es muy duro, por más que tratas nunca encuentras a alguien que te de un abrazo, alguien que te reciba con los brazos en esos amaneceres, en esos parques donde llegas como down, bajado, y sabes que únicamente la hierba

húmeda del parque te envolverá con su perfume, y entre tanto las turbinas, las secretas turbinas de tu corazón roto, llenas de brandy, saliva y gasolina, gasolina, gasolina, se apagan con lentitud mientras la luz se apodera del ámbito precario del día. (200-201)

Queda claro que la naturaleza es apenas un refugio precario y temporal y que la muerte es apenas una consecuencia normal del estilo de vida y de la situación existencial de los personajes. En este caso, no importa tanto qué le dio al Pájaro Speed, sino las razones por las que enfermó: eso es lo que más le preocupa al narrador. De esta manera, se hace mucho énfasis en la novela en el problema de la tristeza y en la necesidad de liberarse. Antes de que suceda el duelo entre Black Engels y El Pájaro Speed, el narrador comenta:

A esa hora, once de la mañana, de lo único que teníamos ganas era de llorar. Teníamos ganas de llorar tanta calle, ganas de llorar tanta botellita partida en cabeza, tanta pistola, tanta dinamita, tanto humo, tanta gasolina, gasolina, gasolina, tanta maricada de andar por ahí en las calles vueltos mierda... allí en medio del núcleo del descalabro de la noche, allí en medio del fango... solo te daban gana de volar, de perderte, ganas de que te salieran alitas en la espalda para volar encima del mareo y el vértigo general... mirabas hacia el cielo y... veías que de todo ese tiempo que habías andado por las calles solamente te había quedado una cosa, solamente te había quedado el cuerpo lleno de balazos y tu corazón se había convertido en un tamborcito donde las aves tristes del día venían a cagarse todas las mañanas. (210-212)

La muerte del Pájaro Speed indica la necesidad de reconciliarse con el mundo, de conectarse, de llevar a cabo las correspondencias. Sin embargo, hasta la muerte como salida final es problematizada:

El Pájaro Speed nos describió el idioma de las aves con sus manos y nos dijo que la sonrisa de su baby reflejada en las nubes uff, uff, uff, lo estaba esperando, entonces se paró y detrás de sus hombros dos alitas transparentes se desplegaron y uff, uff, uff, nos mandó un beso con sus labios raídos y salió hacia el cielo volando por aquella ventanita por donde entraba la luz de la mañana y la habitación se llenó de florecitas amarillas, de muchas florecitas amarillas y Adriana Mariposa y yo nos quedamos viendo cómo se alejaba entre la lluvia, cómo llegaba hasta el origen de todas las sonrisas y de todos los poemas, mientras nuestros corazones maleantes y prófugos continuaban siendo bombardeados por napalm y gasolina, gasolina, gasolina. (229)

La angustia de la vida encuentra su fin en la muerte. Acá la muerte es poetizada y su representación nos permite conectarla con el estribillo mencionado en la primera parte de este trabajo: “si tan solo tuvieras alas Pájaro Speed serías invisible”²⁸. Así, la metáfora del cuerpo o el mundo como jaulas (*Pájaro Speed*, 61, 62, 63, 83, 101, 153) lleva a entender que

²⁸ Al respecto puede verse la nota al pie número 17

la situación planteada por Chaparro no tiene salida, o de manera más amplia, a considerar, con el narrador de *El Pájaro Speed*, que “la vida es un disparo que nunca da en el blanco” (53, 54). El pesimismo, la ausencia de esperanza, es total.

4. Conclusiones

El primer aspecto sobre el que quiero llamar la atención es sobre la complejidad y riqueza de las novelas de Chaparro Madiedo. De esta manera, considero que esta investigación no agota ni uno solo de los temas y problemas que he tratado. En este sentido, la aproximación crítica que aquí presento busca abrir un abanico de posibles lecturas que permitan a futuros lectores escudriñar en los sentidos de la propuesta estética de nuestro autor. Al decidir empezar por una valoración de los aspectos composicionales, considerando que este trabajo básico no se había hecho, mi intención es aproximarme al valor literario de sus novelas, pero, sobre todo, busco dilucidar aspectos del proceso creador para poder explicar el tipo de toma de posición estética de Chaparro en el campo de la novela colombiana. He considerado necesario este tipo de aproximación no solo para ver cómo se construye el sentido, sino también para replantear algunas categorías explicativas que, a mi parecer, van en detrimento de la riqueza de *Opio en las nubes* y *El Pájaro Speed*. En esta medida, me ha interesado insistir en la actitud vanguardista de Chaparro en sus novelas: no por nada, en la experimentación lingüística se observa el diálogo con las vanguardias de principios del siglo XX. Así, para empezar dicha valoración estética he decidido distanciarme críticamente de las categorías hasta ahora utilizadas en la explicación de estas novelas. Se trata tan solo de un primer paso, necesario.

Considero que uno de los logros de la presente investigación fue, precisamente, desmentir la creencia de que Rafael Chaparro fue un autor cuya experimentación novelesca fue relativamente “ingenua”, “cursi” o “monótona”. En ese sentido, mis esfuerzos, en la primera parte, se centraron en explicar la riqueza de diferentes estrategias narrativas, como incluir la subjetividad deformante de sus narradores, la cual desemboca en un doble distanciamiento, reforzando así el sentido crítico y autocrítico de sus novelas. Para esto, fue de suma importancia dedicar un apartado a la explicación del pacto narrativo que nuestro autor propone en las dos novelas. Esto con el fin de delimitar en la mejor medida posible sus intereses expresivos y valorativos a través de la comprensión de las exigencias que las novelas plantean al lector, de los prejuicios de lectura de los que este debe deshacerse y de los aspectos de estéticas pasadas (la realista naturalista, por ejemplo) que Chaparro deja de lado o que explota de maneras distintas, como la exploración lingüística. De esta manera, comenté la omisión de una representación de tipo realista naturalista en sus novelas, así como

el carácter deliberado de las inconsistencias de las mismas, como es el caso de las dos versiones de la destrucción de la ciudad en *Opio*.

Acabar con la idea, compartida por muchos críticos, de la existencia de un narrador omnisciente, me permitió ingresar en un asunto hasta el momento inexplorado: el doble distanciamiento del autor frente a sus narradores y de estos frente a los demás personajes. Este aspecto es imprescindible para comprender la propuesta estética de Chaparro, no solo porque da luces profundas sobre su visión crítica de la realidad, a través del distanciamiento ético que tienen sus narradores con otros personajes y de su propio distanciamiento como autor respecto a las dos novelas, sino porque ayuda a descartar la idea de que la manera de hablar “homogénea” de sus personajes resulta un defecto o, en otros casos, hace que las novelas se tornen “monofónicas”.

Por otra parte, busqué explicar el carácter inoperante o limitado de algunas categorías como “novela urbana” o “de la ciudad” para explicar las novelas de Rafael Chaparro. Considero que, aunque es importante estudiar los procesos urbanos y su relación con el sujeto, ingresar a una obra como la de Chaparro por este aspecto corre el grave riesgo de reducir el asunto a una cuestión temática, así como de limitar el sentido de las novelas al estudio de un ciudadano y no de una cuestión existencial más amplia, enfocada en problemas culturales de la Colombia de la época, que fue el principal interés de Rafael Chaparro. Además, este tipo de explicación, desde todos los puntos de vista errado, no tiene en cuenta que la técnica de Chaparro es antidescriptiva: razón por la cual no se puede elaborar una cartografía y concepción del espacio que permita decir que el interés recae sobre la ciudad o espacio urbano donde evolucionan los personajes. La atención de nuestro autor siempre vuelve hacia el sujeto y su situación existencial.

Al mismo tiempo, considero importante no limitar la interpretación de las novelas a entender si su carácter fragmentario responde o no a una característica posmoderna, pues esto puede mutilar, por ejemplo, el sentido de la trama de *Opio*. La trama de esta novela, ambivalente y fragmentaria de manera deliberada por Chaparro, puede comprenderse como profundamente relacionada con aspectos como la forma de representación que privilegió Chaparro y su visión del sujeto como un sujeto malogrado, como un individuo que no logra la realización, ajeno a ideas como el progreso. De igual manera, aunque no

profundicé en el asunto, me he opuesto a entender el carácter posmoderno de las novelas de Chaparro como algo puramente formal. Quienes reducen la posmodernidad a rasgos formales, ignoran que la posmodernidad, en caso de la aceptemos, es una nueva era histórica en la que aparece un nuevo sujeto y por ende un nuevo *ethos*. En trabajos posteriores, profundizaré en este aspecto, aquí no lo hago por falta de tiempo y espacio en una tesis de maestría.

Uno de mis principales intereses fue explicar el agudo sentido crítico de nuestro autor, demostrar hasta qué punto fue un sujeto lúcido, moderno, que logró, a través de sus crónicas y novelas, para este caso, evaluar un momento crítico del espíritu de Colombia. En ese orden de ideas, llamé la atención sobre aspectos poco explorados o explorados de manera inadecuada hasta el momento: la incursión del lenguaje publicitario en las novelas, el sentido espiritual de la violencia, el tedio, entre otros, para privilegiar el problema de la anulación del sujeto, fundamental para Chaparro. Esta lucidez de Chaparro está estrechamente relacionada con su profunda comprensión de los males, miedos, angustias, búsquedas que aquejaron a su generación y, en general, al espíritu colombiano de su época. En ese sentido, me interesé por entender la manera en que Chaparro denuncia una crisis institucional, cuyo punto de quiebre más importante fue el Frente Nacional. Para Chaparro, esta crisis institucional se proyectó de tal manera en las consciencias de los colombianos, que el resultado de este proceso fue una generación de sujetos anulados política y socialmente: incapacitados para regir su destino y el de su país. Peor aún, esta anulación se extiende al punto de que sus personajes no logran comprender qué o quién origina el mal que los enferma. De nuevo, gracias al doble distanciamiento, pude entender cómo Chaparro, a diferencia de sus personajes, evalúa la realidad política y cultural de la Colombia de la época para explicar el origen de dichos males, tanto existenciales como físicos.

De una crisis de consciencia semejante, no podían, de acuerdo con Chaparro, sino resultar sujetos insatisfechos con todo, abocados a la autodestrucción y víctimas de lo tediosa que resulta la vida en un país del tercer mundo como Colombia. Precisamente, para Chaparro, debido a la anulación del sujeto, los colombianos somos propensos a ser víctimas de una suerte de “vida ficcional” o ficticia. Esta ficción está marcada por el capitalismo, la vida de consumo, el acelere de las grandes ciudades, en fin, por una escala de valores en la que el humano ocupa un puesto tristísimo. Entonces, para Chaparro, la vida, la experiencia,

el sentido de existir en un país como este, resultaban algo inauténtico, nulo, vacío. Esto da paso a su visión profundamente pesimista de la realidad nacional y del ser humano, lo cual, de manera evidente, supera los límites de una interpretación que opere bajo categorías como “novela urbana”. Otra de las categorías que resulta inoficiosa después de estas consideraciones es la de “novela contracultural”, pues es evidente que, con semejante concepción del individuo, es imposible concebir o configurar un modelo ético contracultural, de ahí la importancia de considerar la propuesta de “comunidades de ocasión” de Bauman (2005).

Algunos aspectos que se me quedaron por fuera, o en los que no profundicé lo suficiente debido a que mi enfoque era otro, y que considero de suma importancia para el estudio de la propuesta estética de Rafael Chaparro son, entre otros, la relación del sujeto con la divinidad, en este caso con Dios y con la forma en que en Colombia se ha concebido este; la relación ambivalente de Rafael Chaparro con el rock y la propuesta ética de este; las estrategias humorísticas, latentes en toda su propuesta, tanto periodística como novelesca; el choque entre la cultura popular colombiana y la norteamericana, además de sus implicaciones en el marco de la apertura económica de finales del siglo pasado, entre otros.

Quisiera llamar la atención sobre la necesidad de que la crítica literaria colombiana se interese más por realizar estudios que no descuiden la importancia de los aspectos composicionales de las novelas y, menos, su relación con los aspectos arquitectónicos. Considero que este procedimiento es una herramienta imprescindible para la comprensión de una obra literaria. Las novelas de Rafael Chaparro son de gran riqueza y complejidad, merecen mucha más atención y estudios, entenderlas nos ayudará a comprender una época importante para la historia de Colombia, un momento de la cultura humana (Lanson, 2003). Por último, quisiera llamar la atención sobre el hecho de que Chaparro, en muchos sentidos, logró en sus novelas una armonía entre forma y contenido, lo cual puede entenderse como un elemento configurador de su alto valor estético.

5. Bibliografía

- Alzate, C. (2012). Puñaladas, botellas rotas y rock and roll. En A. González, *Crónicas de Opio: testimonios sobre el escritor que quería ser gato* (págs. 11-17). Medellín: Hombre Nuevo Editores.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Bajtín, M. (1994). *El método formal en los estudios literarios: introducción crítica a una poética sociológica*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bajtín, M. (2009). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI editores.
- Bauman, Z. (2005). *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bentley, E. (1995). *La vida del drama*. México: Paidós.
- Bosch, J. (1992). *Cultura y contracultura*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Bourdieu, P. (2006). *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Caicedo, A. (2009). *¡Que viva la música!* Bogotá: Verticales de bolsillo.
- Chaparro, A. (2010). *La ciudad-escenario en las obras Sin Remedio, Opio en las Nubes y El caballero de la invicta*. Bogotá.
- Chaparro, R. (15 de noviembre de 1988). Halloween. *Consigna*(354), 37.
- Chaparro, R. (30 de octubre de 1988). Upac is on my side. *Consigna*(353), 41.
- Chaparro, R. (2007). *Opio en las nubes*. Bogotá: Babilonia.
- Chaparro, R. (2009). *Zoológicos urbanos*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Chaparro, R. (2012). *El Pájaro Speed y su banda de corazones maleantes*. Zaragoza: Tropo Editores.
- Chaparro, R. (s.f.). Complicidad del árbitro. *Consigna*, 48.
- Chaparro, R. (s.f.). Dos lunas. *Consigna*, 34.

- Dominguez, M. (2012). *Bogotá: el cielo está roto. Una lectura a Opio en las Nubes de Rafael Chaparro Madiedo*. Saarbrücken: Editorial académica española.
- Durkheim, E. (1967). *De la división del trabajo social*. Buenos Aires: Editorial Schapire S.R.L.
- Durkheim, É. (2009). *El suicidio*. Buenos Aires: R.P. Centro Editor de Cultura.
- Giraldo, L. M. (2000). *Narrativa colombiana: búsqueda de un nuevo canon*. Bogotá: CEJA.
- Giraldo, L. M. (2001). *Ciudades escritas: literatura y ciudad en la narrativa colombiana*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Goldmann, L. (1985). *El Hombre y lo absoluto*. Barcelona: Ediciones Península.
- González, A. (2012). *Crónicas de Opio: testimonios sobre el escritor que quería ser gato*. Medellín: Hombre Nuevo Editores.
- González, F. (1997). *Para leer la política: ensayos de historia política colombiana* (Vol. 1). Bogotá: Cinep.
- Gutiérrez, D., & Maffesoli, M. (2009). el mercadeo y el tribalismo posmoderno. En M. Mafessoli, *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas* (págs. 9-21). México: Siglo XXI editores.
- Hernández, L. (2015). *La música como posible relato en tres novelas colombianas contemporáneas de música dura*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Jaramillo Morales, A. (2003). *Bogotá imaginada: narraciones urbanas, cultura y política*. Bogotá: Instituto distrital de cultura y turismo.
- Jursich, M. (1992). El tour de la psicodelia. *Boletín cultural y bibliográfico*, 29(31), 121-124.
- Lanson, G. (2003). El método de la historia literaria. *Literatura: teoría, historia, crítica*(5), 163-194.
- Maffesoli, M. (2009). *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*. México: Siglo XXI editores.

- Marroquín, E. (1975). *La contracultura como protesta. Análisis de un fenómeno juvenil*. México: Cuadernos de Joaquín Mortiz.
- Montoya, P. (2015). La superficialidad del bajo mundo. *boletín cultural y bibliográfico*, XLIX(88), 153-154.
- Mukařovský, J. (2000a). El arte como hecho sígnico. En j. Mukařovský, *Signo, función y valor: estética y semiótica del arte de Jan Mukařovský* (págs. 88-95). Bogotá: Plaza & Janés Editores Colombia S.A.
- Mukařovský, J. (2000b). Función, norma y valor estéticos como hechos sociales. En J. Mukařovský, *Signo, Función y Valor: estética y semiótica del arte de Jan Mukařovský* (págs. 127-203). Bogotá: Plaza & Janés editores Colombia S.A.
- Pineda, Á. (1995). Novela colombiana: propuesta de los noventa. En L. M. Giraldo, *Fin de siglo: Narrativa colombiana* (págs. 357-363). Cali: Facultad de humanidades.
- Shouse, C. (2002). *The unwriting of the lettered city: fiction, fragmentation and postmodernity in Colombia*. Pittsburgh: UMI: University of Pittsburgh.
- Touraine, A. (1997). *¿podremos vivir juntos? iguales y diferentes*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Tynianov, I. (1992). Sobre la evolución literaria. En E. Volek (Ed.), *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín* (Vol. I, págs. 251-267). Madrid: Fundamentos.
- Vega, L. (Tesis de pregrado). *Lecturas y escrituras de la ciudad contemporánea en "opio en las nubes" de Rafael Chaparro Madiedo*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.