

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

LOS MUNDOS AURALES DE LA CULTURA JUVENIL EN LA LITERATURA
HISPANOAMERICANA

A DISSERTATION SUBMITTED TO
THE FACULTY OF THE DIVISION OF THE HUMANITIES
IN CANDIDACY FOR THE DEGREE OF
DOCTOR OF PHILOSOPHY

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES AND LITERATURES

BY

LOURDES FERNÁNDEZ BENCOSME

CHICAGO, ILLINOIS

JUNE 2016

This dissertation is dedicated to my son Vicente Ariel. As a young boy he was my companion during my years of study in Chicago. We grew together there. Now as a grown, cosmopolitan man and hip hop artist, he has been, without even knowing, a source of inspiration for this project.

Contents

List of Tables	v
List of Graphs	vi
List of Figures	vii
Acknowledgments	ix
Abstract	x
1 Introducción	1
1.1 McOndo vs. Macondo	5
1.2 La nueva y la novísima literatura hispanoamericana	10
1.3 McOndo antes de Macondo: la aldea global precede al territorio mítico	17
1.4 Paisajes sonoros y audiotopías	20
1.5 La literatura juvenil latinoamericana	26
1.6 La americanización de la cultura y la irrupción de los jóvenes	31
1.7 El rock and roll, el folclor de la aldea global	34
2 <i>Ahí viene la plaga</i> : rocanrol y cultura juvenil en la novela mexicana de los años sesenta ..	39
2.1 La urbe, la gran protagonista: somos modernos pero somos buenos	42
2.2 La juventud se impone: El surgimiento de la cultura juvenil en México	48
2.3 <i>I Want to be a Rock Star</i>	54
2.4 La literatura de la cultura juvenil mexicana: el rock literario	62
2.5 <i>La tumba</i> : el nuevo ritmo de la literatura mexicana	75
2.6 <i>Pasto verde</i> : la novela del delirio sicodélico	94
2.7 Parménides García Saldaña y José Agustín, teóricos de la Onda	114
2.8 Epílogo musical: La plaga del rap	120
3 Del Nadaísmo a Caliwood: rock y salsa en la literatura juvenil	
Colombiana	124
3.1 El Nadaísmo: literatura de alcantarilla	130
3.2 Nadaísmo, cultura juvenil y rock and roll	140
3.3 El grupo de Cali: De Ciudad Solar a Caliwood	150
3.4 Andrés Caicedo: Cali como obsesión literaria	154
3.5 Cali: capital mundial de la salsa	160
3.6 Nueva York y la salsa: <i>Our Latin Thing</i>	165
3.7 Cultura urbana, música y resistencia juvenil en <i>¡Que viva la música!</i>	173
3.8 Epílogo musical: de la salsa al reggaetón	216

4 <i>Stayin' Alive</i> : McOndo, música pop y dictadura en <i>Mala onda</i> de Alberto Fuguet	219
4.1 Fuguet, ¿mero imitador o escritor visionario?	222
4.2 <i>Mala onda</i> : de bazofia a nuevo clásico de la literatura chilena	227
4.3 La polémica McOndo: Fuguet y el neoliberalismo	230
4.4 Las afinidades electivas: Fuguet y Caicedo	237
4.5 Primeras culturas juveniles en Chile: coléricos y carlotos	242
4.6 La onda disco	249
4.7 De Los Ángeles a Santiago: El Chile de Alberto Fuguet	255
4.8 De Santiago a Sanhattan: De la Alameda a las nuevas avenidas	258
4.9 Cruising Sanhattan al ritmo del Funk Metal	269
4.10 El evangelio de la música rock : La música como salvación	274
4.11 <i>Mala onda</i> y la tradición literaria	282
4.12 Matías Vicuña: Holden Caulfield o Papelucho adolescente	291
4.13 El consumo como modernidad y como marca de identidad	295
5 Conclusiones: la música como visión del futuro	310
Bibliography	319

List of Tables

1. Nivel de urbanización de grandes regions del mundo. Años seleccionados, 1925-2015 7

List of Graphs

1. Pirámide demográfica de México en 1970	43
---	----

List of Figures

1. Vista aérea parcial de la Ciudad de México 1954	44
2. Cartel de la película <i>Juventud desenfrenada</i> (1956)	48
3. Cartel de la película <i>A ritmo de Twist</i> (1962)	50
4. Cartel de la película <i>La juventud se impone</i> (1964)	50
5. Carátula del primer LP de los Teen Tops (1960)	56
6. Gustavo Sainz, José Agustín y Elena Poniatowska	62
7. Portadas de las primeras ediciones de <i>La tumba</i> 1964 y 1966	65
8. Portadas de la primera edición de Gazapo, Joaquín Mortíz, 1965 y la traducción publicada en New York, Farrar, Straus & Giroux, 1968	67
9. Panorámica del Paseo de la Reforma en 1964	76
10. Carátula de <i>Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band</i> (1967)	85
11. Parménides García Saldaña	95
12. José Agustín, Angélica María y Luis Torner durante el rodaje <i>Ya sé quién eres</i> (1971). García, Gustavo y Coria, José Felipe. <i>Nuevo Cine Mexicano</i>	98
13. Portada de la 2ª edición de <i>Pasto verde</i> (1968)	108
14. Portada de una edición reciente de <i>En la ruta de la onda</i>	114
15. Portada de <i>La contracultura en México</i> (1996)	114
16. Postal panorámica de Medellín ca. 1958	124
17. Gonzalo Arango lee un manifiesto nadaísta	126
18. Dibujo de Fernando Botero para el texto de Arango “Medellín, a solas contigo”	136
19. Carátula del LP <i>Los Yetis</i> (1967)	144
20. Portada del primer número de la revista <i>Nadaísmo 70</i>	147
21. Cartel del Festival de Ancón 1971	147
22. Postal panorámica Cali 1970	150
23. Andrés Caicedo, segundo por la izquierda, y algunos de los jóvenes participantes del Cine Club de Cali frente al Teatro San Fernando	152
24. Caicedo, Ospina y Mayolo (de derecha a izquierda) en un rodaje	153
25. Cartel de una actuación de Amparo Ramos y su ballet de la salsa en el Hotel Tequendama	165
26. Machito and his Afro-Cubans en el Palladium, New York	166
27. Cartel de una fiesta juvenil en el Bronx 22 junio 1968	169
28. Carátula del LP <i>Latin Power</i> (1968) de El Gran Combo	170
29. Carátula original del álbum <i>Que viva la música</i> de Ray Barretto	173
30. Guillermo y Clarisol en un plano de <i>Angelitos empantanados</i>	196
31. Andrés Caicedo y Patricia Restrepo con Héctor Lavoe en Buenaventura 1977	204
32. Cartel publicitario de una ruta por los lugares donde se desarrolla QVLM	211
33. Portada de <i>Liveforever</i> 2014	213
34. Vista aérea Santiago de Chile en 1964	219
35. Alberto Fuguet	220
36. Portada de la primera edición de <i>Mala onda</i> (1991)	225

37. Alberto Fuguet mostrando <i>Mi cuerpo es una celda</i> libro de textos biográficos de Caicedo editado por él	239
38. Anuncio del programa Luz, Cámara, Juventud	247
39. Cartel promocional del programa <i>The Midnight Special</i> inspirado en <i>Saturday Night Fever</i> donde aparece el presentador Pirincho Cárcamo	249
40. Vista Panorámica de la Alameda de O'Higgins circa 1972	258
41. Sanhattan: el nuevo Santiago financiero de los años 90	269
42. Cartel de la película <i>No</i> de Pablo Larraín (2012)	301

Acknowledgments

I would like to thank the faculty of the University of Chicago Romance Languages Department for giving me the extraordinary opportunity of resuming my dissertation research so many years after the original project. I especially would like to thank the members of my dissertation committee Professors Mario Santana, Laura Gandolfi and Agnes Lugo Ortiz. Agnes, I could not have done it without your help, brilliant insights and constant words of encouragement. My deep gratitude goes out to you. Finally, I would like to thank my family: my parents Rafael and Lidia, my daughters Ainara and Marina, my beautiful grandson Chali and his mommy Jennie, and last but not least, my husband. José, your loving support and generosity have been paramount to the development of my research. Thank you for that.

Abstract

From the mid fifties the world of art and literature were deeply transformed by the global consumption of new cultural forms made possible by the technologies of mass media. The new generations brought up in this cultural milieu experienced new ways of inhabiting the city and gave rise to very specific manifestations of youth culture. Central to this process was the adoption of rock and roll as the privileged way of life and expression for the younger generations. Rock music as a global phenomenon promoted a process of deterritorialization, hybridization and cultural exchange that transcended borders and national identities. In the mid sixties, Mexican authors started to give literary form to youth culture by using rock music, urban slang and adopting an oppositional stance towards established literary practices. As rock music, this literature was produced by extremely young authors for their contemporaries and their subject matter was the experience of urban youth itself. Colombian authors and, some time later, Chilean writers will join in this portrayal of youth culture in their societies. Although these young authors did not get the international exposure and acclaim that older writers part of the famous *Boom* of Latin American literature did get, their work was very relevant as it pioneered a global cultural phenomenon in literature that has become characteristic of our times, aesthetics cosmopolitanism.

This dissertation studies the work of José Agustín, Parménides García Saldaña, Colombian nadaístas, Andrés Caicedo and Alberto Fuguet as representations of the historical relevance of youth culture in their countries. My analysis focuses on the ways their novels narrative strategies and represented worlds are constructed as soundscapes where rock music, and in the case of Caicedo also salsa, allow for new forms of utopias, audiotopias, alternatives spaces of resistance and community forming based on new notions of citizenship and identity where artistic creation is hybrid, global and cosmopolitan.

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

Gabriel García Márquez (Nota de prensa 16 de Diciembre de 1980)

El rock no exige pasaporte a la hora de fagocitar ideas de otras músicas: ha integrado elementos de la salsa caribeña, el reggae jamaicano, la música hindú, los sonidos brasileños o africanos. Es el folclor de la aldea global.

Diego Manrique, "Mitología, ritos y leyendas del rock"

It is a peculiar American dream, this notion that music can give you a new personality, a new class, even a new race.

Alex Ross, *Listen to This*.

1. Introducción

Los años sesenta trajeron la consagración internacional de la literatura latinoamericana. El premio Biblioteca Breve de 1962 a *La ciudad y los perros* inicia un proceso que culmina en 1967 con la publicación de *Cien años de soledad*. En menos de una década autores como Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, José Donoso, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y sobre todo Gabriel García Márquez consiguen lo que hasta el momento no habían logrado sus predecesores, un éxito editorial y de crítica de alcance mundial sin precedentes. La literatura de estos autores llega a todos los confines del planeta, fascinando a los nuevos lectores con una versión exótica y periférica de la modernidad que ellos recrean de manera magistral. Al mismo tiempo que en las editoriales europeas se gesta el *Boom* de la narrativa latinoamericana, comienzan a aparecer en varias ciudades del continente nuevas generaciones de autores que dan cuenta de su experiencia como adolescentes inmersos en la globalización creciente de la cultura. Como veremos en los siguientes capítulos, esta producción y consumo de novelas adolescentes, restringida en gran medida al ámbito local, representa la inserción de sus respectivos países en el fenómeno global de

la cultural juvenil y corre paralela al auge internacional de los grandes nombres de la literatura latinoamericana.

A partir de 1964, una nueva cohorte de escritores adolescentes narra en primera persona la manera como las nuevas tecnologías de la comunicación y el consumo cultural estaban transformando sus ciudades. En los años sesenta comienzan a publicar jóvenes autores mexicanos como José Agustín, Gustavo Sainz, Parménides García Saldaña. En una antología de narrativa joven mexicana publicada en 1969 estos tres autores, junto a otros, fueron agrupados por la escritora y crítica mexicana Margo Glantz bajo el término de la Literatura de la Onda. Aún cuando esta denominación contó con el rechazo de los autores, terminó imponiéndose incluso entre la crítica internacional. Sus obras más destacadas incluyen *La tumba* (1964) y *De perfil* (1966) de José Agustín, *Gazapo* (1965) de Gustavo Sainz, *Pasto verde* (1968) y *El rey criollo* (1971) de Parménides García Saldaña. Por otra parte, en Colombia, el Nadaísmo, un movimiento vanguardista y contestario eminentemente poético surgido en Medellín a finales de los cincuenta, deja paso a principios de los setenta al llamado Grupo de Cali. Este grupo, surgido alrededor de un cine-club, formula un proyecto que persigue involucrar a amplios sectores de la juventud caleña en una renovación cultural basada en el cine y la música popular. Su autor más conocido es Andrés Caicedo, cuya novela *¡Que viva la música!* publicada en 1977 se convierte de inmediato en obra de culto entre la juventud colombiana.

Se trata de obras iconoclastas que proponen una ruptura no solo con las convenciones sociales sino también con los presupuestos estéticos de la literatura canónica de sus respectivos países, insertándose así en el proceso de rápido cambio cultural que en los años sesenta tiene ya un claro carácter juvenil y global. La cultura juvenil y su manifestación más idiosincrática, la música popular, particularmente el rock, adquieren una gran importancia en la obra de estos

autores y se convierten en una nueva manera de representar la realidad latinoamericana. No se trata ya de mundos exóticos, desmesurados, diferentes; por el contrario, estos jóvenes autores narran un entorno urbano que tiene mucho en común con multitud de ciudades en el planeta. El ascenso social de la juventud y el carácter global de su consumo cultural estaban transformando el mundo y estos nuevos escritores estaban allí para contarlo. En tal sentido, la producción literaria que me ocupa no está definida tan solo por la temprana edad de sus autores, de lo cual ya existían notables precedentes tanto en el campo literario hispanoamericano como mundial. Tampoco a su celebración de lo urbano, característica ya presente en las vanguardias.¹ A mi juicio, la novedad de la literatura juvenil surgida en los sesenta radica en la centralidad de una auralidad compartida a nivel transnacional debido al acceso a unas tecnologías de la comunicación que permitían la difusión casi inmediata de los bienes culturales producidos por un capitalismo crecientemente globalizado.

En esta tesis me he propuesto estudiar estas primeras manifestaciones de la literatura juvenil en el continente no solo por su infravalorada relevancia en la historia literaria hispanoamericana sino como tempranas manifestaciones literarias de los cambios culturales que transforman las sociedades urbanas de todo el mundo desde mediados de los años cincuenta. La

¹ Ciertamente la historia de la literatura cuenta con ejemplos muy conocidos de escritores adolescentes o muy jóvenes, especialmente desde el romanticismo. Probablemente el caso más conocido sea el de Rimbaud que publica *Une saison en enfer* con 19 años. En el entorno latinoamericano existen ejemplos del siglo XIX como José María Heredia. El caso más notable quizá sea Borges, quien escribe su obra fundamental *Fervor de Buenos Aires* (1923) cuando apenas pasaba de los veinte. En México, encontramos ejemplos dentro de movimientos vanguardistas tales como los contemporáneos, especialmente la poesía temprana de Salvador Novo. Entre los estridentistas, destaca Manuel Maples Arce, quien funda el movimiento con tan solo veinte años. Es importante notar que ambos movimientos son precursores de la literatura de la Onda en tanto intentaban insertar la literatura mexicana en la modernidad literaria internacional. En el caso de Estridentismo comparten además la relevancia otorgada a la sonoridad urbana.

manera como la música, en particular el rock and roll, como expresión privilegiada de la cultura pop y juvenil contribuye a la conformación de estas narrativas juveniles constituye el foco de este análisis. Se trata por tanto de un abordaje multidisciplinar de los textos donde las perspectivas social, política y cultural contribuyen a una comprensión de la propuesta estética de la literatura juvenil. Las novelas se estudian sobre todo en tanto recreación de paisajes sonoros, narraciones basadas en una auralidad compartida como forma de resistencia al mundo adulto generadora de audiotopías que trascienden las formas de identidad basadas esencialmente en el territorio y que se construyen a partir de la experiencia del cosmopolitismo estético que se generaliza en las últimas décadas del siglo XX.²

Este es el nuevo y cambiante mundo que García Márquez escucha en la música de los Beatles, pero fueron escritores de las generaciones siguientes quienes recrearon ese mundo en sus textos. Las novelas de José Agustín, Gustavo Sainz, Parménides García Saldaña y otros autores de la Onda demuestran que ya en los años sesenta existía una literatura juvenil y urbana en el continente. Sin embargo, el éxito arrollador de los escritores del *Boom*, y muy especialmente su variante del realismo mágico, opaca inevitablemente la creación de estos jóvenes autores y termina generalizando una visión de América Latina basada en la otredad y la diferencia, hasta el punto que la literatura juvenil, en contraste con la literatura canónica del *Boom*, difícilmente traspasa las fronteras nacionales, algo paradójico teniendo en cuenta la vocación global de esta narrativa. Macondo, territorio mítico creado por García Márquez se convierte en metáfora de la realidad latinoamericana. Esta generalización vendrá a ser puesta en tela de juicio décadas más

² Debido a su centralidad para mi análisis las nociones de paisaje sonoro de Murray Schafer (1994), audiotopía de Josh Kun (2005) y cosmopolitismo estético de Ulrich Beck (2006) serán desarrolladas en detalle más adelante.

tarde por una irreverente antología de cuentos de escritores hispanoamericanos y españoles irónicamente titulada *McOndo*.

1.1 McOndo vs Macondo

En 1996 se publica esta antología de cuentos de nuevos escritores de diversos países latinoamericanos y españoles nacidos en torno a 1960. Los autores de la antología, Alberto Fuguet y Sergio Gómez, la titulan *McOndo*.³ En el prólogo hacían una defensa enconada de la necesidad de abandonar el realismo mágico como forma privilegiada de representación en la literatura latinoamericana. Esta declaración de intenciones adquirió muy rápida notoriedad en el panorama literario y se asumió como una especie de manifiesto generacional. Fuguet y Gómez definían así su proyecto narrativo:

Los más ortodoxos creen que lo latinoamericano es lo indígena, lo folklórico, lo izquierdista. Nuestros creadores culturales serían gente que usa poncho y ojotas. Mercedes Sosa sería latinoamericana, pero Pimpinela, no. ¿Y lo bastardo, lo híbrido? Para nosotros, el Chapulín Colorado, Ricky Martín, Selenia, Julio Iglesias y las telenovelas (o culebrones) son tan latinoamericanas como el candombe o el vallenato. Hispanoamérica está llena de material exótico para seguir bailando al son de ‘El cóndor pasa’ o ‘Ellas bailan solas’ de Sting. Temerle a la cultura bastarda es negar nuestro propio mestizaje. Latinoamérica es el teatro Colón de Buenos Aires y MacchuPichu, Siempre en Domingo y Magneto, Soda Stereo y Verónica Castro, Lucho Gatica, Gardel y Cantinflas, el Festival de Viña y el Festival de Cine de La Habana, es Puig y Cortázar, Onetti y Corín Tellado, la revista Vuelta y los tabloides sensacionalistas. // Latinoamérica es, irremediamente, MTV latina, aquel alucinante consenso, ese flujo que coloniza nuestra conciencia a través del cable, y que se está convirtiendo en el mejor ejemplo del sueño bolivariano cumplido, más concreto y eficaz a la hora de hablar de unión que cientos de tratados o foros internacionales. De paso, digamos que McOndo es MTV latina, pero en papel y letras de molde. // Y seguimos: Latinoamérica es Televisa, es Miami, son las repúblicas bananeras y Borges y el Comandante Marcos y CNN en español y el Nafta y Mercosur y la deuda externa y, por supuesto, Vargas Llosa. // Vender un continente rural cuando, la verdad de las cosas, es

³ Esta antología fue precedida por otra titulada *Cuentos con walkman* (1993) en la que solo se incluían autores chilenos menores de 25 años. Con ella da inicio a la llamada nueva narrativa chilena. En el caso de *McOndo*, Fuguet y Gómez señalan en el prólogo que el criterio para la fecha de nacimiento de los autores debía estar entre 1959 por la revolución cubana y 1962 por ser el año de la llegada de la televisión a Chile y a otros países (4).

urbano (más allá que sus superpobladas ciudades son un caos y no funcionan) nos parece aberrante, cómodo e inmoral (15-16).

Esta declaración de principios refleja una extendida frustración entre todos los creadores jóvenes latinoamericanos, no solo los escritores, con la persistente imagen rural, telúrica, mítica y exótica del continente. La insistencia en la diferencia y otredad de América Latina refleja más bien las fantasías o deseos de europeos y norteamericanos y oculta una realidad mucho más compleja donde conviven las tradiciones, las rémoras de las grandes desigualdades sociales pero también un cosmopolitismo extremo que se manifiesta en el acceso inmediato a los medios de comunicación y los bienes de consumo identificados con la era global.⁴

Aciertan Fuguet y Gómez cuando señalan el carácter eminentemente urbano de la realidad con la que conviven los jóvenes escritores latinoamericanos. Como vemos en la tabla 1, en 1950 el índice de urbanización de América Latina sobrepasaba el 41% y en 1975 ya distaba menos de 6 puntos de Europa y 12 de América del Norte, a gran distancia de continentes eminentemente rurales como Asia y África. Efectivamente, si en 1960 alrededor de la mitad de la población de América Latina vivía en ciudades, su literatura tendría que mostrar esa realidad y, como veremos, así lo hizo.

⁴ En cierta medida esta frustración se asemeja a la de los creadores e intelectuales españoles frente a los estereotipos culturales promovidos por el eslogan turístico franquista *Spain is different*.

**Cuadro 1: Nivel de urbanización de grandes regiones del mundo.
Años seleccionados, 1925-2025**

Regiones	1925	1950	1975	2000	2025
	Porcentajes				
Total mundial	20,5	29,8	37,9	47,2	58,1
Regiones más desarrolladas	40,1	54,9	70,0	75,4	81,3
Regiones menos desarrolladas	9,3	17,8	26,8	40,4	53,9
África	8,0	14,7	25,2	37,2	50,4
América Latina	25,0	41,9	61,4	75,4	83,0
América del Norte	53,8	63,9	73,8	77,4	83,5
Asia	9,5	17,4	24,7	37,5	51,4
Europa	37,9	52,4	67,3	73,4	79,1
Oceanía	48,5	61,6	72,2	74,1	76,8

Fuente: año 1925: estimado a partir de Hauser y Gardner (1982); años 1950 a 2025: Naciones Unidas (2002).

Fuente: *Población y Sociedad* 10/11 (2003-2004): 71-108.

Por lo tanto, la nueva mirada a la realidad latinoamericana que proponen estos autores dista mucho, en mi opinión, de ser rupturista a nivel creativo. Más bien revela cómo el éxito comercial de esta versión histórico-mítica de América Latina había relegado o condenado al olvido a autores que reflexionaron sobre los cambios culturales y los desajustes producidos por la urbanización acelerada de gran parte del continente a partir de los años cuarenta.

Pongamos por ejemplo lo que ya se propugnaba en el primer manifiesto nadaísta, un movimiento vanguardista colombiano, en 1958: “América no puede anclarse en lo regional, en lo folclórico, en la tradición mítica. Eso sería un aspecto de su desarrollo intelectual y artístico pero no puede decidir su destino y su historia sobre estas formas inferiores de su desarrollo. América debe superar el complejo de su infantilismo espiritual. De otra manera nos quedaríamos en la Edad de la Rana y la Laguna, en tanto que la técnica científica ha fijado estrellas en el espacio

cósmico”. Los nadaístas anticipaban el advenimiento de una era global ya que “en el mundo moderno todo se relaciona de manera profunda” y proponían una literatura que diera cuenta de esos cambios. También es importante tener en cuenta que ya en 1961 Oswaldo Reynoso había publicado *Los inocentes*, una colección de cuentos sobre jóvenes limeños de las clases bajas que ya comenzaban a estar imbuidos de la cultura juvenil (el rock and roll, la jerga de la calle, las pandillas, la sexualidad). Aunque casi desconocido fuera de Perú este libro constituyó un hito en la literatura peruana.

También evidencia una problemática de los creadores latinoamericanos: debido al aislamiento nacional solo se conocen los autores que logran triunfar a gran escala en el mercado editorial, y eso significaba ser publicados en España, Francia o Estados Unidos. En otras palabras, la literatura latinoamericana que llegamos a conocer todos los latinoamericanos se decide fuera del continente. Al respecto, Mario Santana señala:

In Spain and elsewhere, readers turned to Latin American fiction not simply because it was there to be found, but because certain conditions made the finding possible and even necessary. The possibility was given in the form of an increase in the publishing and consumption of books and other publications throughout the Hispanic world, which made accessible to large numbers of readers the production of many authors who had remained until then restricted to their local audiences. The need was created as the crisis of poetic models in Western societies provided an incentive to search for new forms of fiction, and also because the ideological configuration of the postcolonial world demanded attention to other cultures (34).

Esta dinámica del mundo editorial permitió la difusión a gran escala de algunos autores y convirtió a otros escritores de culto en sus países, como el mexicano Parménides García Saldaña y el colombiano Andrés Caicedo, en grandes desconocidos en el panorama literario latinoamericano, hasta el punto que el chileno Alberto Fuguet, uno de los autores del prólogo de *McOndo*, confiesa haber descubierto por accidente al autor colombiano, a quien considera un

claro precursor, en una librería de viejo en Lima cuatro años después de publicar la polémica antología.⁵

En efecto, la persistencia de esta imagen de América Latina y su vigencia en la tradición literaria es un hecho real al que se han enfrentado las nuevas generaciones de escritores hasta el final del pasado siglo. De hecho, en 1996 además de la antología de *McOndo*, surge en México otro grupo autodenominado Generación del Crack que intenta alejarse de esta práctica literaria de una manera diferente y con otros presupuestos, en este caso no se trata de romper con los clásicos del boom. Como explica Pedro Ángel Palou, uno de los firmantes del manifiesto que lanza el movimiento: “Haciendo *crack* hacíamos una fisura, una grieta, en la tradición. Queremos reescribir la tradición latinoamericana sin romper con ella. Estamos cansados de lo latinoamericano como marca” (“México la generación del crack”). No obstante, en el caso de estos escritores mexicanos según ellos se trataba de crear una narrativa estéticamente más exigente y ateritorial, en el sentido de abrir las temáticas a intereses más allá de las fronteras nacionales o regionales. Este movimiento se vincula más con la novela europea contemporánea con la cual profesa unas afinidades estéticas y formales.⁶

Ya sea mirando a Europa y una realidad atemporal, o retratando las realidades de una América Latina culturalmente americanizada e inmersa en la época de la economía y comunicaciones globales, los autores de estas nuevas generaciones buscan posicionarse de una

⁵ Dossier de prensa de la editorial Alfaguara con declaraciones extraídas de diversas entrevistas realizadas al autor con motivos de las ediciones chilena y argentina de su última novela *Missing* (<http://www.prisaediciones.com/pe/libro/missing-3/>). Web. 2 marzo 2014.

⁶ La primera novela de gran éxito internacional de este movimiento fue *En busca de Klingsor* de Jorge Volpi, premio Biblioteca Breve de 1999.

manera muy diferente a la de sus predecesores, reivindicando un cosmopolitismo estético que desvincula la creación de los tradicionales lazos identitarios.

1.2 La nueva y la novísima literatura hispanoamericana

Sin embargo, las objeciones de estos jóvenes al carácter monolítico de la visión de América Latina que emana del realismo mágico y su éxito internacional tras el boom también dista mucho de ser novedosa. Resulta interesante comprobar cómo estas preocupaciones sobre las maneras de hacer literatura en América Latina y las limitaciones estéticas del *boom* aparecieron muy pronto tanto en la crítica como entre los mismos escritores. En un importante simposio celebrado en el Wilson Center de Washington, DC en octubre de 1979 un grupo de escritores, críticos literarios y científicos sociales se reunió para debatir “El surgimiento de la nueva narrativa latinoamericana 1950-1975”. Entre los participantes se encontraban académicos como David Viñas, Jean Franco, Saúl Sosnowski, Tulio Halperín Donghi, Ileana Rodríguez y Roberto Márquez, a la par que escritores como Luis Rafael Sánchez, Edmundo Desnoes y Antonio Skármeta.

Las ponencias y el debate fueron recogidos en el libro *Más allá del Boom: Literatura y mercado* editado por Ángel Rama y publicado en 1981. Se trata de un debate fascinante donde el *boom* es analizado como un fenómeno generado por el mercado y catalogado por la mayoría de ponentes como elitista, aristocrático, excluyente (322), y también se constata su relativo fracaso como proyecto cultural inspirado en la Revolución Cubana, pues si bien había triunfado internacionalmente y aumentado el número de lectores en el continente no había conseguido llegar al gran público y transformar las bases culturales del subcontinente, ni siquiera su integración, pues el fenómeno editorial no había creado mecanismos eficientes de distribución

regional. La literatura latinoamericana que llegamos a conocer todos los latinoamericanos es la que se publica fuera del continente. En otras palabras, la representación literaria predominante de América Latina se decide en las metrópolis.

Uno de los aspectos más interesantes del debate es precisamente la constatación de “la existencia de un elemento de alienación en el *boom*, así como [...] la persistencia en mantener una perspectiva euro-céntrica, que representaba una inseguridad fundamental de los escritores, los que buscaban aprobación de una autoridad externa” (Rama, *Más allá del Boom* 311). Es remarcable el hecho que muchos de los participantes vislumbrara con bastante claridad cómo el éxito internacional de un selecto grupo de escritores del periodo se debía no solo a la indudable y apabullante calidad literaria de sus textos, sino también a la capacidad de los mismos de responder a las expectativas de los lectores europeos y norteamericanos, tanto con respecto al exotismo como al potencial utópico de la región. Mario Santana ha demostrado cómo estas particularidades del *Boom* tienen una relevancia especial en el caso español:

The reception of Latin American narrative in Spain ... resulted from the conjunction of three parallel developments in the economy, politics, and the arts: the expansion of the Spanish book industry and its literary markets; the turn to Latin America as the primary site of revolutionary hopes for the European (and Spanish) left; and the crisis of social realism as the dominant model for Spanish fiction. This historical constellation made possible the canonization of Latin American literature in the Spanish literary field. (156)

Santana resalta en su análisis la necesidad de considerar la aportación de estos autores como parte integrante del campo literario español, pues era allí donde se desenvolvía su quehacer literario en aquellos años. Los escritores del *Boom* fueron muy valorados en España y Europa porque en sus obras convergían la experimentación modernista (entendida en el sentido anglosajón del término), con el exotismo de las formas narrativas populares y el contenido utópico potenciado por la Revolución Cubana.

En la ya mencionada conferencia se identifican dos maneras de hacer literatura en constante tensión en el continente: una universalista orientada a las metrópolis, basada en una ontología homogénea y fatalista de América Latina inspirada en la Revolución Cubana y la teoría de la dependencia, centrada en una visión cíclica y mítica del devenir del continente; y otra emergente que se alejaba de una representación monolítica y trascendental de Latinoamérica, mucho más atenta a lo particular, de carácter transcultural, pluralista y neorrealista (309).⁷ Obviamente, la primera se relaciona con la práctica literaria de los escritores del *Boom* (García Márquez, Carpentier, Donoso, Fuentes, Vargas Llosa) y la segunda con los escritores más jóvenes pertenecientes al *posboom* (Puig, Luis Rafael Sánchez, Sarduy, José Agustín, Sainz, Arenas), denominados los novísimos. El escritor chileno Antonio Skármeta resume en una frase lapidaria la relación de estos dos grupos: “Mi generación siente una gran distancia con respecto a los grandes del *boom*” (303) y elabora de esta manera sus diferencias en el terreno estético:

No se nos ocurriría nunca, por ejemplo, la absolutización de un sistema alegórico donde el grotesco degrada la realidad, como en Donoso, ni la iluminación de la historia en la hipérbole mítica de García Márquez, ni en la refundación literaria de América Latina como en el “realismo mágico” de Carpentier. Por el contrario, donde ellos se distancian abarcadores, nosotros nos acercamos a la cotidianidad con la obsesión de un miope. (273)

Y sobre *Rayuela* de Julio Cortázar:

Lo que en Cortázar es una dramática y regocijada búsqueda de la trascendencia valiéndose de la ironía y la simultánea deslectura del texto en la lectura, es en los más jóvenes una desproblematizada asunción de la humilde cotidianidad como fuente abastecedora de vida e inspiración. (272-273)

Este análisis, corroborado por otros escritores participantes en el simposio como Luis Rafael Sánchez y Jorge Aguilar Mora, evidencia una temprana comprensión no solo de estas

⁷ Ángel Rama insiste al respecto en que estas dos tendencias literarias estaban ya presentes en las vanguardias. Más remarcable aun es que señala como “ambos polos eran parte de la realidad americana; eran, simplemente, diferentes partes de la misma” (312).

diferencias en las propuestas estéticas de estas dos vertientes de la literatura hispanoamericana sino del significado profundo de estas divergencias. Estos autores ya percibían que su enfoque era diferente porque la realidad que buscaban representar era otra, mucho más actual y mucho más cambiante. Su materia narrativa no era el pasado, ni siquiera el pasado reciente, sino el presente, les interesaba recrear el mundo en el que se encontraban inmersos como jóvenes urbanos de clase media. Es importante notar que hay un autor descolgado en esta clara línea generacional que establece Skármeta. Me refiero a Guillermo Cabrera Infante, quien por fecha de nacimiento debería pertenecer al grupo de la nueva narrativa. Sin embargo, su temática y sensibilidad lo acercan mucho más a los novísimos. Pensemos que en *Tres tristes tigres* un grupo de amigos recorre a una velocidad vertiginosa la Habana de mediados de los cincuenta a ritmo de jazz y bolero. Cabrera Infante hace una cartografía minuciosa de su ciudad, y expone el erotismo desatado de la noche cubana, acompañados de grandes dosis de humor. Aunque su proyecto narrativo se centra en La Habana de los años cincuenta, tiene mucho en común con los autores de las siguientes generaciones en la representación de los paisajes sonoros de sus ciudades.

Un elemento central en el debate de este simposio es la relación entre la literatura y los medios masivos, concretamente su influencia en estas nuevas generaciones de escritores. Aunque en la discusión sobre el impacto de los medios de comunicación masivos se observa una clara división entre “los apocalípticos vs. los integrados”, resalta la testimonial y esperanzadora visión del futuro de la literatura que ofrece Skármeta en su ponencia titulada “Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano”.⁸ El escritor chileno

⁸ Esta ponencia de Skármeta coincide en el tiempo con el famoso libro de Jean-François Lyotard, *La condición posmoderna* donde este último plantea su archiconocida tesis sobre el rechazo de las metanarrativas como la característica central de la posmodernidad. Skármeta señala también

llamaba la atención sobre el hecho de que los nacidos alrededor de 1940 habían sido los primeros en enfrentarse masivamente “con la elocuencia de los medios de comunicación de masas” (263), e insistía en el valor de la televisión, los *high-fidelity* y los *stereos*, por oposición al chirrido y la monofonía de la “aguja gardeliana.” Luego haría énfasis en el tema del sexo, las drogas y, sobre todo, la presencia avasalladora del ámbito urbano:

La narrativa más joven, pese a toda la estridencia de su complejo aparato verbal, es vocacionalmente antipretenciosa, programáticamente anticultural, sensible a lo banal, y más que reordenadora del mundo en un sistema estético congruente de amplia perspectiva, es simplemente presentadora de él. Sus héroes no se reclutan en la excepcionalidad que busca desde allí mirar lo común, sino en los carnales transeúntes de las urbes latinoamericanas. Aunque es común con el grupo precedente una poderosa concepción del lenguaje como un espectáculo que debe lucir autónomo en su función significativa, sus inflexiones se adecúan a un trato caótico y sectorial con la realidad sin pretensiones de abarcarla. Pienso en las obras de José Agustín, Gustavo Sáinz, Aguilar Mora, en *La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez, en las novelas de Puig, de Reinaldo Arenas, de Gudiño Kieffer, en los libros de Miguel Barnet, Oscar Collazos y Sergio Ramírez. (274)

Con estas palabras Skármeta no trata de propugnar una necesidad de cambio ni establecer un programa de acción futuro. El escritor chileno no propone un manifiesto generacional ni una declaración de intenciones sino un diagnóstico de una práctica literaria extendida y coexistente con las corrientes literarias hechas visibles por el *boom*. Los autores que menciona llevaban ya años publicando, en algunos casos bastante más de una década, por lo cual más que una nueva tendencia estaría hablando de una manera de hacer literatura paralela a la de los escritores consagrados por el *boom*. De hecho, cuando Skármeta aborda el tema de las influencias literarias en estas nuevas generaciones deja claro que no las encontraron en el ámbito latinoamericano, sino en las obras “de la literatura norteamericana, del ritmo y los textos del rock y sus derivados, de las penetrantes imágenes del cine, y del trato intensivo con la cotidianidad, se empezaba a

el declive de los metarrelatos y las narrativas totalizantes, pero en un tono celebratorio, como una nueva posibilidad de acercamiento a la realidad que se abre a los escritores de su generación.

alimentar nuestra prosa” (269).⁹ Y es que el mundo que estos jóvenes buscaban retratar se alejaba tanto de los clásicos de la literatura latinoamericana como de las obras de los nuevos maestros del *Boom*, pues para ellos la literatura debía ser un “concentrado de experiencia, señales de vida, fantasías que arrollaran los prejuicios y convenciones que envenenaban la joven vida de nuestra metrópolis” (268). Skármeta, al igual que otros participantes en el simposio, señala una diferencia muy notable entre los escritores de estos dos grupos, mientras los primeros pergeñan sus obras desde Europa buscando crear mitos que expliquen a América Latina en su totalidad, los segundos escriben desde sus ciudades de origen y se acercan a la “cotidianidad con la obsesión de un miope” (273).¹⁰ Estos últimos abrazan sin tapujos la coloquialidad y las jergas urbanas y se distancian muy expresamente de la búsqueda de la trascendencia y la solemnidad.

Las raíces generacionales de este cambio paradigmático en los novísimos es evidente. Algo había cambiado drásticamente en la formación y experiencia de estos jóvenes escritores que pasan de las grandes narraciones de los novelistas anteriores a considerar sus propias vidas como material narrativo: el factor decisivo es precisamente el acceso generalizado a los medios de comunicación de masas, lo cual no solo democratiza la cultura sino que también promueve el acceso de los más jóvenes a la creación cultural. Los jóvenes irrumpen en el campo literario y con ellos el cine, la radio y la televisión invaden el terreno narrativo, la jerga publicitaria y el rock le proporcionan un nuevo ritmo: “...buena parte de estas obras cosmopolitas aspiran a ser

⁹ Skármeta menciona también la influencia del existencialismo, particularmente Camus, y el cine de la *Nouvelle Vague*, especialmente las películas de Godard.

¹⁰ Los autores del *boom* vivían en Europa al momento de publicar muchas de sus obras, con la notable excepción de Borges. Tal es el caso de Carpentier, Vargas Llosa, García Márquez, Donoso, Cortázar. Los novísimos en contraste viven y publican en sus propias ciudades aunque algunos como el propio Skármeta, Puig y García Saldaña pasan algunos años en Estados Unidos.

tan rítmicas, efímeras y compulsivas como los discos de moda” (276). La gran influencia de la música pop y las nuevas tecnologías son esenciales para la literatura juvenil pues, según Skármeta, el rock es “el evangelio y la cruz de ceniza en la frente de los escritores de mi generación” (264).

El rock se convierte pues en expresión privilegiada de lo que Raymond Williams llama “estructura de sentimiento”, la cual conlleva una profunda recomposición de los afectos. En la noción clásica de Williams (1961) cada generación desarrolla su propia estructura de sentimiento a partir experiencias sociales y culturales vividas y compartidas en un momento dado. Esta visión común de percepciones y valores se articula en las formas artísticas que son identificadas como expresión del sentir de la generación. Esta nueva estructura de sentimiento emergente conecta a los adolescentes mexicanos, colombianos, o de cualquier otro país hispanoamericano, con el ascenso de la cultura juvenil a nivel mundial y contrasta con el sentir de sus padres anclado en la sentimentalidad del bolero, las rancheras, los ritmos tropicales y regionales. La cotidianidad, lo trivial y lo banal potenciadas por el consumo cultural global aleja a los jóvenes del solemne mundo de los padres. En su manifestación literaria esta nueva reorganización de los afectos se aleja de la trascendencia y la representación totalizante, a favor de la inmediatez de la experiencia.

Estas características de los narradores de su generación identificadas por Skármeta y otros participantes en ese congreso, siguen ampliamente vigentes décadas y generaciones después. En efecto, valoraciones recientes de la narrativa hispana del presente siglo, como ésta aparecida en un reportaje de *El País* sobre la I Bienal de Novela Mario Vargas Llosa (Lima 24-27 marzo, 2014), coinciden en señalar la preponderancia actual de estos rasgos que ya en los años setenta eran marca de la literatura joven en Hispanoamérica:

Los mundos totalizadores que explicaban grandes problemas o temas han sido reemplazados por micromundos más personales que contienen el universo. Ese es el no lugar al que ha llegado la novela hispanohablante del siglo XXI, poblado de voces polifónicas nacidas del mestizaje genético, cultural y literario de todos los tiempos y lugares con vocación global y sin prejuicios ni miedos de ninguna naturaleza (Manrique Sabogal).

Así pues lo que en 1979 era exclusivo a estas nuevas generaciones de escritores define hoy el panorama literario de la narrativa en español a uno y otro lado del océano y este es un proceso que se inicia sin duda con la narrativa juvenil se estrena en 1964 en México.

1.3 McOndo antes de Macondo: la aldea global precede al territorio mítico

Durante los años sesenta y setenta existían pues grupos paralelos en la creación literaria latinoamericana con sensibilidades generacionales y estrategias narrativas muy distintas. Y puesto que *Cien años de soledad* se publica en 1967, tres años después de la publicación de *La tumba* y dos después de *Gazapo* de Gustavo Sainz, las novelas que inician la literatura de la Onda en México, es obvio que antes de Macondo en la literatura hispanoamericana existieron los McOndos.

La aldea global de las comunicaciones, las grandes urbes, las clases medias y el consumo masivo, la juventud y su tríada de sexo, rock y drogas ya habían hecho su aparición en la literatura latinoamericana años antes de que el éxito arrollador de *Cien años de soledad* convirtiera al territorio mítico de Macondo en la representación privilegiada de la realidad latinoamericana. La novela adolescente era ya una realidad, por lo menos en México, antes del triunfo internacional del realismo mágico a finales de los años sesenta. La literatura de la onda había abierto un nuevo campo a la narrativa en español al incorporar la experiencia juvenil de primera mano a nuestra literatura y participar así del movimiento cultural global de los años

sesenta. Un poco más tarde, en los años setenta, termina convirtiéndose en fuente de inspiración para los jóvenes caleños que encuentran en Andrés Caicedo su voz más notable.

Si jóvenes mexicanos y colombianos de los años sesenta y setenta ya habían novelado su angustia juvenil frente al mundo adulto, el desenfreno de la aventura sexual, las drogas y la expresión musical y su conciencia de pertenecer a una cultura posnacional ¿qué lleva pues a autores de finales de los 90 a autoproclamarse la generación McOndo, a considerarse un nuevo fenómeno literario? ¿Es que toda esta literatura urbana que les precede no cuenta? O quizá la razón de esta propuesta estriba en lo que ya vislumbraban Rama y los participantes en este simposio de 1979: la persistente visión de América Latina como un territorio mítico, telúrico, o alternativamente como esperanza de realización utópica frente al desgaste de los modelos culturales y políticos europeos obedecía más a sus necesidades simbólicas que a la realidad misma del hemisferio sur del continente americano. Este acercamiento a la realidad latinoamericana, como la otra cara de la civilización europea y norteamericana, es obviamente reforzado por el sentimiento antiimperialista y las esperanzas utópicas desatadas por la Revolución Cubana, pero aun cuando la confianza en el potencial igualitario y democrático del proyecto revolucionario, tanto en lo político como en lo cultural, comenzó a resquebrarse, esta visión permaneció vigente. América Latina como reverso exótico, salvaje y rural resulta mucho más atractiva en el imaginario de los habitantes de Europa y Norteamérica.

Sin embargo, ambas visiones no hacen sino reproducir las matrices elitistas y europeizantes de la creación literaria de América Latina. Repiten paradigmas que enfatizan la alteridad y diferencia de lo latinoamericano. Pero esto no es solo una forma de desconocimiento de la realidad o una rémora del pasado poscolonial, es también una forma de conferir un carácter subalterno a la producción cultural del continente. Pues, en definitiva, se relega al artista y

creador latinoamericano a un papel secundario, de mero reelaborador de tendencias provenientes de las metrópolis obviando los aportes que su capacidad creadora haya podido hacer al desarrollo de nuevas corrientes literarias de carácter global.

En esta tesis estudio la contribución de la literatura de la Onda, al igual que la de los nadaístas y el grupo de Cali, a esta nueva manera de hacer literatura en la cual los jóvenes escritores invaden el campo literario y desmontan todas las antiguas concepciones basadas en la ciudad letrada y el predominio de la letra escrita frente a los nuevos medios que ya pululaban en nuestras ciudades. En definitiva, ¿nos limitamos a emular o contribuimos de manera directa a ese cambio radical de paradigma que, generado por la revolución tecnológica, ha terminado por redefinir el arte y sus mecanismos de creación y distribución a nivel mundial? Si los avatares del mundo editorial han relegado al olvido durante décadas los aportes de estos escritores latinoamericanos a la novela juvenil, cosmopolita y urbana en los momentos que esta se gestaba, no es de extrañar que un escritor como Fuguet sea visto como un emulador de tendencias foráneas empeñado en celebrar la americanización de Chile fomentada por la apertura neoliberal del régimen de Pinochet.

Pero más grave aún es el desconocimiento histórico que estos presupuestos revelan. En efecto, considerar la modernización de América Latina, el engrosamiento de las clases medias, el acceso al consumo y a los medios masivos de comunicación como un fenómeno de los años ochenta es históricamente incorrecto. Recordemos que a mediados del siglo XX América Latina ya tenía un índice de urbanización cercano al 50% y que a mediados de los sesenta se generaliza el acceso a medios de comunicación como la televisión entre las clases medias. Como nos cuenta Skármeta, los autores nacidos hacia 1940 crecieron en grandes urbes, rodeados de coches, cines, radios y televisores. Consideraban el rock la banda sonora de sus vidas, experimentaban con las

drogas y el sexo y buscaban manifestaciones contraculturales que expresaran su insatisfacción con las provincianas y convencionales sociedades de sus padres. La música les proporciona una nueva utopía ante el desencanto de la política, una utopía aural, sin territorio, un nuevo espacio de resistencia. Estas nuevas narrativas producidas por autores adolescentes, tan jóvenes como los ídolos musicales que las inspiraban es el objeto de estudio de esta disertación.

1.4 Paisajes sonoros y audiotopías

“The ear is the organ that connects the intimate to the public”
Peter Sloterdijk.

Desde finales del siglo XIX la reproducibilidad del sonido introducidas por el fonógrafo de Edison (1877) y más tarde por el gramófono comienzan a transformar nuestra manera de habitar el mundo e incluso los procesos mentales que nos definen como individuos (Kittler). Aunque originalmente estos artefactos solo estaban al alcance de las élites, la expansión de la radio a partir de los años veinte y treinta permite el acceso masivo a esta diseminación acústica. La invención de la grabación eléctrica, los discos de vinilo y el tocadiscos permitirán que la música grabada irrumpa en la vida cotidiana en casi todo el mundo en los años cincuenta. Estas transformaciones introducen cambios fundamentales en las civilizaciones occidentales que habían dejado atrás la oralidad de las sociedades tradicionales para dar paso a la centralidad de la visión: “In the West the ear gave way to the eye as the most important gatherer of information about the time of the Renaissance, with the development of the printing press and perspective painting” (Schafer10). Desde ese momento la cultura occidental estuvo centrada en el mundo visual. Como ha señalado McLuhan con el advenimiento de las tecnologías de la comunicación basadas en el

sonido esa preeminencia de lo visual pierde terreno y se generan nuevas formas de socialización basadas en la escucha colectiva.¹¹

Para Schafer el acceso a la modernidad tecnológica redefine las sociedades y se manifiesta sobre todo en eso que el llama paisajes sonoros: “The Soundscape of the world is changing. Modern man is beginning to inhabit a world with an acoustic environment radically different from any he has hitherto known” (Schafer 3). Un paisaje sonoro consiste en eventos escuchados y no en objetos vistos, en la medida que las experiencias de los seres humanos ocurren a través de los sentidos, el sonido en particular confiere a estas experiencias unos significados particulares, como cuando los trabajadores cantan juntos para hacer más fácil la labor y expresar una sensación de grupo. Tal como ha señalado más recientemente Jonathan Sterne: “Social space *is* sonic space” (91), una auralidad compartida es lo que define a un grupo social.

Tanto Schafer como Sterne han hablado de la jerarquización de los sentidos como una de las características de la modernidad. Schafer señala que mientras el ojo apunta hacia fuera, el oído lo hace hacia dentro. Sloterdijk apunta como el oído conecta lo íntimo con lo público integrando el individuo a la sociedad. Schafer lo explica de manera poética cuando dice: “Hearing is a way of touching at a distance and the intimacy of the first sense is fused with

¹¹ La necesidad de estudiar la centralidad del sonido para la experiencia misma de la modernidad y compensar la hegemonía de la imagen y el mundo visual ha dado lugar a una disciplina, actualmente en auge, llamada estudios del sonido. Jonathan Sterne lo define como: “the interdisciplinary ferment in the human sciences that take sound as its analytical point of departure or arrival. By analyzing both sonic practices and the discourses and institutions that produce them, it redescribes what sound does in in the human world, and what humans do in the sonic world” (“Sonic Imaginations” 2). En esta introducción mencionamos el trabajo de algunos de los teóricos más notables del campo: Jacques Attali, R. Murray Schafer, John Mowitt y el mismo Sterne, pero hay muchos otros con aportaciones muy importantes, sobre todo para el estudio del sonido en la literatura, tales como Douglas Kahn, Emily Thompson, Sam Halliday y, para el caso de América Latina, Ana María Ochoa Gautier.

sociability whenever people gather together to hear something special” (11). Ciertamente, el oído es el primer sentido que desarrolla el ser humano y comienza a conectarnos con el mundo incluso desde el vientre materno, mientras que la visión se desarrolla semanas después del nacimiento. La escucha tiende a la fusión con el otro, la visión, en contraste, tiene un efecto distanciador. Sterne advierte sobre la relación de esta supuesta superioridad del proyecto de la modernidad basado en la cultura visual y la escritura sobre las culturas tradicionales basadas en la oralidad y el ritmo con la persistencia de la representación de otras culturas como inferiores y subalternas (*Audible Past* 37).

Jacques Attali en su influyente ensayo *Noise: the political economy of Music* remarca precisamente este carácter comunal de la música: “All music, any organization of sounds, is then a tool for the creation or consolidation of a community, of a totality” (6). Esta formulación es especialmente relevante para los países hispanoamericanos cuya diversidad étnica y cultural heredadas de la etapa colonial ha requerido elementos fuertes de cohesión. La importancia de la música en la formación de las identidades nacionales y la integración racial han sido estudiados en el caso caribeño por Antonio Benítez Rojo, particularmente en su libro *La isla que se repite*, donde el ensayista cubano analiza la manera como las bases rítmicas africanas consiguieron ser incorporadas al acervo musical cubano y más tarde aceptadas por todas las clases sociales como señales de identidad. Siguiendo el trabajo de Fernando Ortiz, Benítez Rojo señala la importancia de la música popular de origen africano para la construcción de la identidad cubana: “Porque ésta proveía un espacio sociocultural que, al ser compartido por el pueblo, contribuía a disminuir las tensiones raciales y, por ende, ofrecía un camino para alcanzar un nivel más alto de consolidación nacional” (Benítez Rojo 373). Pero el papel de la música como pilar en la construcción de

identidades nacionales se desvanece ante el empuje creciente del rock and roll como expresión cultural global.

Gilles Lipovetsky en su interesante libro recientemente publicado *La estetización del mundo* (2015), analiza cómo la masificación del consumo cultural ha dado lugar a cambios sociales radicales a nivel global. Lipovetsky señala como la música grabada es una industria auténticamente planetaria que no solo genera, por primera vez en la historia de la humanidad, un gigantesco archivo sonoro; también permite “que la música penetre en una cantidad creciente de hogares incluidos los de la clase trabajadora” (175) y se convierta en un verdadero producto de masas. Cuando el uso de los tocadiscos y los transistores se generaliza entre los más jóvenes la audición pierde su carácter colectivo a favor de una apropiación individual: “Desde los años cincuenta y sobre todo en los sesenta se generaliza el oyente individual [...] Una individuación que no se reduce a una privatización solipsista, hasta tal punto ha pasado la música a ser un vehículo fundamental de la cultura y la identidad de los jóvenes” (176). Para Lipovetsky la música constituye “un nuevo lenguaje, preparado por esos nuevos creadores que son los ingenieros de sonido y los directores artísticos de los estudios, e introducido por mediación de los intérpretes en la radio, la televisión y las revistas, asegura una promoción incesante y se convierte en un idioma casi universal: **el mundo se transforma en disco**” (178, negritas mías). Este papel de la música en la cultura colectiva crecerá aún más con la aparición del CD y los archivos digitales en los años ochenta. Según este autor en su última etapa el capitalismo globalizado ha dado lugar a una nueva era que él denomina transestética: “El régimen hiperindividualista de consumo que se despliega es menos estamentario que experiencial, hedonista, emocional, es decir, estético: lo importante en adelante es sentir, vivir momentos de placer, de descubrimiento o de evasión, no el vivir de acuerdo con códigos de representación social” (23). En tal sentido

podríamos afirmar que a partir de mediados del siglo XX la música popular genera una nueva sensibilidad y manera de habitar el mundo, en palabras de Lipovetsky “la ética puritana del capitalismo original ha cedido el paso a un ideal estético de la vida” (24). Los jóvenes fueron los primeros en basar sus códigos morales y su identidad en función del consumo cultural, particularmente la música. Para los jóvenes la música adquiere un nuevo significado:

Music constructs our sense of identity through the direct experiences it offers to the body, time and sociability, experiences which enable us to place ourselves in imaginative cultural narratives...This is, perhaps ironically, to come back to music via spatial metaphor. But what makes music special for identity – is that it defines space without boundaries (a game without frontiers). (Frith, “Music as Identity” 124-125).

La música no solo proporciona placer estético y da sentido a la vida, también vincula a comunidades virtuales en busca de los mismos valores utópicos. Según Mowitt es precisamente este carácter colectivo de la música lo que privilegia su función contracultural: “Music’s critique of society takes the post-theoretical form of a symbolically constructed collectivity” (222). Mowitt, al igual que Frith, argumenta a favor de un estudio de la función social de la música basado en la recepción en lugar del papel preponderante de la producción que ha caracterizado los análisis basados en la noción de industrias culturales de Adorno y Horkheimer.

En su libro *Audiotopia* Josh Kun desarrolla un nuevo concepto sobre el papel de la música popular en la constitución de colectivos transnacionales a finales del siglo XX. La noción de Kun resulta particularmente relevante para este trabajo pues, partiendo de la noción foucaultiana de heteropía¹², el teórico norteamericano estudia la capacidad de la música popular para construir

¹² En su famosa conferencia de 1967 *Des espaces autres* Foucault desarrolló el valioso concepto de heteropía para pensar la ciudad como un espacio heterogéneo de lugares y relaciones. Heteropía es lo contrario de utopía, pues en lugar de ser un no lugar, un imposible, la heteropía representa la realización real en un lugar específico de una utopía donde convergen espacios, lugares y eventos que son a priori incompatibles. La heteropía se erige como “un espacio de ilusión que denuncia como más ilusorio aun todo espacio real” (Foucault 24).

identidades fluidas y alternativas a los modelos imperantes. Este concepto se inspira también en Michel de Certeau y la importancia de las prácticas cotidianas como actos de resistencia, a la vez que adapta las noción de comunidades imaginadas de Benedict Anderson y la narrativa que las constituye y el análisis de Arjun Appadurai de la identidad deslocalizada.¹³ En tal sentido, Kun nos dice:

Music is, after all, a spatial practice, evoking, transcending, and organizing places along spatial trajectories. Because of music's ability—both before and especially after the age of mechanical reproduction and the rise of economic globalization—to move between places and locations [...] as de Certeau suggests 'delinquent' in that they exhibit a 'Challenging mobility that does not respect places' [...] I began thinking about the possibility of an audiotopia—the space within and produced by a musical element that offers the listener and/or the musician new maps for re-imagining the present social world. (21-22)

Lo novedoso en la noción de Kun radica en actualizar este concepto a nuestro tiempo, cuando jóvenes habitantes de los barrios más violentos de América Central encuentran mucha más cercanía en la expresión de su realidad con los raperos del Bronx que con los tradicionales ritmos de sus ancestros mayas.¹⁴ El proyecto de Kun aborda la permeabilidad de estos espacios liminales y fronterizos y en última instancia demuestra el inherente carácter híbrido de la música popular: “Popular music is hybrid, born out of exchanges, transformations, resistances, compromises, convergences and divergences, it is by nature post-national or border-line” (20). Kun dedica un amplio capítulo de su libro al rock en español (rockinvasión) de Café Tacuba, Los caifanes, Tijuana No y otros muchos grupos fronterizos, principalmente chicanos. Es este carácter

¹³ Anderson define la nación como una comunidad imaginada ya que se trata de una construcción social, es decir de una narrativa compartida sobre la historia, la cultura y el territorio. Appadurai, por su parte, estudia como los medios de comunicación globales generan otras narrativas de hibridación cultural dando lugar a identidades deslocalizadas.

¹⁴ Ver: “El 'rap' de los olvidados Los pueblos amerindios han visto en el “hip hop” una oportunidad para contarle al mundo el maltrato que padecen” (El País, España, 4/12/2012)).

posnacional e híbrido de la música popular producida para un público global lo que le confiere su poder para construir espacios alternativos de resistencia.

Cuando estos jóvenes recrean literariamente las ciudades que habitan parten del sonido como forma privilegiada de representación y exploración del ámbito urbano. Es interesante notar que para Schafer la literatura puede reconstruir paisajes sonoros del pasado pero solo a condición de que el autor escriba sobre sonidos que ha experimentado íntimamente (8). Esta es precisamente una de las virtudes de la literatura juvenil pues estos jóvenes autores recrean lo que conocen de primera mano: la sonoridad de sus ciudades. Esto es esencial para entender la novedad de estas novelas juveniles donde ese paisaje sonoro compartido es central a su experiencia vital y es el lugar donde se generan las audiotopías que dan sentido a su existencia. En tal sentido ambos conceptos serán esenciales para mi análisis de cómo esos mundos aurales que ellos habitan se trasmutan en textos.

1.5 La literatura juvenil latinoamericana

En esta disertación se estudian las óperas primas de los jóvenes escritores ya mencionados: *La tumba* (1964) de José Agustín y *Pasto verde* (1967) de Parménides García Saldaña para el caso mexicano, *¡Que viva la música!* (1977) del colombiano Andrés Caicedo y *Mala onda* (1991) del escritor chileno Alberto Fuguet.

En el primer capítulo parto de la transformación de la sociedad mexicana a mediados de los cincuenta con el engrosamiento de las clases medias y el impacto cultural de la llegada de la televisión, el rock and roll y la cultura juvenil. En ese contexto analizo las novelas de José Agustín y García Saldaña como respuestas tanto al fracaso del modelo revolucionario y del autoritarismo del estado, como subversión de los proyectos creativos de las élites culturales.

Estas novelas se plantean como subversión de las convenciones literarias, no solo en cuanto a lo narrado que se centra en el universo adolescente, sino también en las estrategias narrativas especialmente en el uso del lenguaje y las jergas juveniles, la ruptura con la división entre alta y baja cultura y el carácter eminentemente aural de los mundos creados. Mientras en *La tumba* de José Agustín encontramos un angustiado joven que se debate entre el dramatismo trágico del *Lohengrin* wagneriano y el carácter lúdico y liberador del afro-jazz y el rocanrol, en *Pasto verde*, la novela de Parménides García Saldaña, el protagonista hace suyas sin ambages todas las manifestaciones de la cultura juvenil y propone una revolución cultural que destrone el convencionalismo, la corrupción y el anquilosamiento tanto de la élite política como de las élites culturales. Su Epícuro no quiere ser ya un salvador de la patria ni escritor de éxito sino una estrella del rock and roll que cure la sociedad mexicana del tradicionalismo que la atrasa.

En el segundo capítulo abordo el caso colombiano, específicamente el surgimiento del Nadaísmo en Medellín a finales de los cincuenta y el grupo de Cali ya en los setenta. Partiendo de unas transformaciones sociales similares al caso mexicano, la modernización iniciada por una incipiente industria y el crecimiento acelerado de la población de ambas ciudades de provincia las convierten en semillero cultural para unos jóvenes descontentos con unos gobiernos incapaces de controlar la violencia endémica y decepcionados con las tibias y convencionales respuesta del mundo de la cultura. El nadaísmo que nace como un proyecto poético con vocación de revolución cultural termina vinculándose a los aspectos más liberadores de la cultura juvenil, particularmente la llamada música moderna o go-go. A principios de los setenta el grupo de Cali inicia un proyecto cultural anclado en el cine, la música y las drogas que intentaba dar cuenta de los rápidos cambios sociales que se producían en su ciudad, un proyecto con vocación inclusiva que pretendía dar voz a los jóvenes de las barriadas populares. Andrés Caicedo, líder de este grupo,

publica en 1977 la crónica de una joven quinceañera de clase alta que se deja seducir primero por el rock pero termina abrazando la salsa, música que en esos años arrasaba entre las clases populares y terminará definiendo la identidad colectiva de los caleños.

El tercer y último capítulo está dedicado al escritor chileno Alberto Fuguet, quien curiosamente, aun desconociendo las obras de los autores antes mencionados, continua sus pasos con una novela eminentemente juvenil y transgresora, publicada tan solo unos meses después de concluida la dictadura de Augusto Pinochet. En *Mala onda* (1991), Fuguet recrea el asfixiante mundo adolescente en el opresivo Santiago de finales de los ochenta. Su personaje, un muchacho de clase alta tan solo un poco más joven que él mismo, recorre la ciudad al ritmo de la música disco mientras descubre lo profundamente podrido de su entorno social y se identifica de manera creciente con Holden Caulfield, el personaje de Salinger de *The Catcher in the Rye*. La claustrofobia y el silencio impuesto por la dictadura solo son soportables mediante el acceso a la música y los espacios sonoros alternativos como única vía de escape.

En tanto todas estas novelas son narraciones en primera persona de adolescentes que se asoman al mundo de los adultos comparten características con la novela de aprendizaje o *bildungsroman*, en una acepción muy amplia del término. El concepto de *Buildungsroman* fue propuesto por el filósofo alemán Dilthey en 1870 pero fue Bajtín quien lo reinterpretó como un género que establece una relación profunda entre el desarrollo personal y el desarrollo histórico:

El hombre se transforma *junto con el mundo*, refleja en sí el desarrollo histórico del mundo. El hombre no se ubica dentro de una época, sino sobre el límite entre dos épocas, en el punto de transición entre ambas. La transición se da dentro del nombre y a través del hombre. El héroe se ve obligado a ser un nuevo tipo de hombre, antes inexistente. Se trata precisamente del desarrollo de un hombre; la fuerza organizadora del futuro es aquí, por lo tanto, muy grande (se trata de un futuro histórico, no de un futuro biográfico privado). Se están cambiando precisamente los *fundamentos* del mundo, y el hombre es forzado a transformarse junto con ellos (214-5).

Aun cuando en la mayoría de las obras analizadas no se trata de un aprendizaje o lección moral a la manera convencional, si acatamos la definición de Bajtín veremos que en todos estos personajes se verifica precisamente una transformación del hombre (o la mujer) en un nuevo tipo de ser humano que responde a los cambios tecnológicos y sociales que alteran los fundamentos del mundo. De hecho, podríamos decir que las novelas de Agustín, García Saldaña, Caicedo y Fuguet expresan cómo la fuerza transformadora del futuro se impone a sus personajes y los encamina a una nueva época de cosmopolitismo cultural. Y la fuerza transformadora que unifica estas novelas es la música y la cultura juvenil global como motor del cambio social.

El grueso del estudio de estas novelas se centrará pues en analizar cómo en ellas todo el entramado narrativo, el mundo representado y el texto resultante se construyen a partir de esa visión de la música, en particular el *rock and roll*, como audiotopía, creando unos nuevos mundos aurales compartidos por los habitantes de esos espacios alternativos que definen así una nueva manera de pertenencia basada en formas de ciudadanía e identidad cultural fluidas e híbridas que trascienden los anteriores conceptos basados en la identidad nacional ligada al territorio y la tradición. En tal sentido, las novelas aquí analizadas demuestran la temprana inserción de la literatura latinoamericana en esa revolución cultural iniciada por los jóvenes a mediados de los años cincuenta caracterizada por la creciente globalización de la creación cultural.

Este proceso llamado cosmopolitanización estética ha sido estudiado por varios teóricos de la cultura (Beck 2002-2008, Barnard 2009, Regev 2013). Siguiendo a Beck, Regev lo define como: “The ongoing formation, in late modernity, of a world culture as one complexly interconnected entity, in which social groupings of all types around the globe growingly share wide common grounds in their aesthetics perceptions, expressive forms, and cultural practices”

(3). Según Regev la emergencia y consolidación del cosmopolitismo estético fueron posibles debido a:

[...] the institutionalization of certain forms of art, or rather, certain technologies of expression, as signifiers of a universal modernity, as manifestations of the proper way to create and express cultural uniqueness in late modernity. Foremost among these forms are film and television, or rather the art forms based on the technologies of “moving pictures.” Another one is pop-rock music, or rather the musical art form based on sound manipulation by recording machines, electric and electronic instruments, and amplification. The technologies at the heart of these forms render them neutral, as it were (9).

Las novelas analizadas en esta disertación son una clara plasmación narrativa de este proceso de globalización de la cultura. Es importante diferenciar este proceso cultural de las ansias de universalismo presentes en nuestra literatura desde finales del siglo XIX. Mariano Siskind en su libro *Cosmopolitan Desires* lo denomina “deseo de mundo” (3), que el ejemplifica con una cita del ensayo de Borges “El escritor argentino y la tradición” (1951): “Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esa tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental” (citado en Siskind 5). Borges concluye su ensayo con una frase lapidaria “Debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo” (5), dejando bien claro su intención de anclar la literatura argentina en la literatura universal. En el caso de las novelas que nos ocupan a los autores no les preocupa hacerlas partícipes a pleno derecho de la tradición literaria occidental, esta raigambre común se da ya por sentada. Se trata más bien de escribir, desde el presente de la experiencia a nivel local, sobre una cultura global compartida, de dar cuenta desde la ciudad donde les ha tocado vivir de cómo las capas más íntimas de su existencia se han transformado por el acceso al consumo de masas convirtiéndolos en ciudadanos del mundo.

1.6 La americanización de la cultura y la irrupción de los jóvenes

El proceso de modernización económica, social y cultural de los años sesenta es el resultado de la progresiva urbanización de la población de todo el planeta.¹⁵ En el caso de América Latina el crecimiento urbano e industrial a partir de los años cuarenta tuvo un carácter exponencial. Las grandes urbes de Latinoamérica crecen de manera desmesurada y conforman grandes bolsas de pobreza, pero también aumentan considerablemente las capas medias de la sociedad que comparten un estilo de vida muy similar al de las clases medias de Norteamérica. De hecho, con la llegada de la televisión, que se produce en la mayoría de los países a finales de los años cincuenta, y la popularización del rock and roll, muy presente en los medios desde finales de esa década, la americanización se convierte en un proceso irreversible que altera por completo los estilos de vida y las bases de la cultura tradicional.

La televisión llega a México en 1950 y el rock and roll en 1955 (Zolov). El auge del rock and roll y la cultura juvenil por supuesto no son exclusivos de México. Es un fenómeno que pronto se contagia a todo el continente. Ya en 1959 Ricardo Mejía, un ejecutivo de la RCA Víctor en Argentina, donde el rock también arranca con fuerza, contrata varios artistas juveniles y comienza a producir rock en español, pero adopta la denominación *La nueva ola* como versión local del rock and roll norteamericano. Esta serie adquiere una amplia popularidad sobre todo gracias a *El Club del Clan*, un programa de televisión que se inicia en 1962 en Argentina pero muy pronto se extiende al resto de países hispanoamericanos, incluso se realizan versiones nacionales en países tales como Colombia y Puerto Rico (Domínguez, 149). A finales de los años

¹⁵ La población urbana mundial que a inicios del siglo XX era tan solo el 13% pasa a ser el 29% en 1950, el 37.5% en 1975 y aproximadamente el 50% en 2005 (Datos provenientes de *World Urbanization Prospects. The 2005 Revision*. United Nations Department of Economic and Social Affairs Population Division, Oct. 2006).

sesenta cuando el rock en español comienza a decaer, el término “nueva ola” se convierte en sinónimo de música popular con aires modernos, dejando atrás un montón de temas que conforman la banda sonora con la cual crecieron generaciones de iberoamericanos nacidos en las décadas de los cuarenta, cincuenta y sesenta.¹⁶

En efecto, uno de los aspectos más relevantes de esta revolución cultural de mediados del pasado siglo fue la irrupción masiva de los jóvenes como sujeto social. La juventud como categoría social y el fenómeno de la cultura juvenil son resultado de un cambio demográfico y económico ocurrido a partir de la Segunda Guerra Mundial, no solo en Estados Unidos y Europa sino a nivel mundial. Debido a la bonanza económica y a la creciente esperanza de vida fue necesario incrementar el periodo formativo de los niños y adolescentes y postergar su incorporación al mercado de trabajo. A la vez el crecimiento de la clase media le permitió a un mayor número de padres mantener más tiempo a los hijos y pagar por su educación secundaria y universitaria, algo que antes estaba reservado a la clase alta. Por consiguiente, los jóvenes como grupo social se consolidan a partir de los cincuenta y asumen un protagonismo cada vez mayor dentro de la dinámica familiar y social. Como afirma Rossana Reguillo Cruz:

Es en la posguerra cuando emerge una poderosa industria cultural que ofertaba por primera vez bienes "exclusivos" para el consumo de los jóvenes. Aunque no el único, el ámbito de la industria musical fue el más espectacular. En el caso de Estados Unidos, principal difusor de lo que sería el "nuevo continente social de la adolescencia" como ha llamado Yonnet (1988) al mundo juvenil, las ventas de discos pasaron de 277 millones en 1955 a 600 millones en 1959 y a 2000 millones en 1973 (Hobsbawm, 1995). El acceso a un mundo de bienes que fue posible por el poder adquisitivo de los jóvenes de los países desarrollados abrió el reconocimiento de unas señales de identidad que se internacionalizarían rápidamente (6).

¹⁶ La Movida madrileña y la aparición de numerosos grupos de rock en México y Suramérica en los años 80 harán que la industria musical, respondiendo a la demanda del público hispanoamericano y la población latina en Estados Unidos, relance una nueva generación de artistas dentro de un movimiento que pasa a llamarse rock en español cuyos grupos ostentan un carácter mucho más contestatario y crítico que sus antecesores de los años sesenta.

Es el consumo cultural masivo, particularmente de la música, lo que convierte a los jóvenes en un grupo social de peso, dentro del cual se gesta la revolución cultural del siglo XX. En su ya clásico libro *The Age of Extremes* (1994), el historiador marxista Eric Hobsbawm señala tres factores esenciales que concurren a mediados de la década de los cincuenta y confieren a la cultura juvenil un lugar preponderante en el cambio social. En primer lugar, la juventud deja de ser vista como una etapa preparatoria pasando a ser más bien la fase culminante de la vida: “life clearly went downhill after the age of 30” (325). Por otra parte, la cultura juvenil se convierte en dominante debido al creciente papel de los jóvenes como consumidores privilegiados de las novedades tecnológicas: “What children could learn from their parents became less obvious than what parents did not know and children did. The role of generations was reversed” (326-327). La tradición representada por las viejas generaciones pierde peso frente al empuje imparable de lo nuevo. Y por último:

The third peculiarity of the new youth culture in urban societies was its astonishing internationalism ... The English language of rock lyrics was often not even translated ... The heartlands of Western youth culture themselves were the opposite of culturally chauvinist ... They welcomed styles imported from the Caribbean, Latin America and, from the 1980s, increasingly Africa (327).

Por primera vez, los jóvenes habitantes de las ciudades del planeta comparten un lenguaje común y tienen experiencias similares. Las identidades nacionales pierden importancia frente a otras formas identitarias y de resistencia basadas en el consumo cultural global, particularmente el rock and roll. La cultura juvenil es el caldo de cultivo de movimientos sociales de alcance global en los sesenta y setenta, tales como las revueltas estudiantiles, la revolución sexual, el movimiento hippie y el movimiento de liberación de la mujer. Los jóvenes y su nueva manera de

habitar el mundo toman por asalto el mundo de la cultura desde finales de los años cincuenta sobre todo en su capacidad como consumidores y eso les confiere a la vez un peso político.

1.7 El rock and roll, el folclor de la aldea global

A partir de mediados de los años cincuenta el rock and roll se impuso como género musical a nivel global, jóvenes de todo el mundo lo adoptan como la música propia de su generación pero no solo como consumidores sino como hacedores de esta nueva forma de expresión. La irrupción del rock en la escena cultural empodera a las nuevas generaciones al convertirlos en creadores y consumidores de un género musical que instantáneamente triunfa en todo el mundo. Cuando el rock and roll surge en los Estados Unidos todos los cantantes, salvo alguna excepción, rondaban los veinte años, como bien señala Simon Frith, uno de los primeros estudiosos de la coalescencia entre culturas juveniles y rock and roll:¹⁷

The full integration of pop music and youth culture was a development of the 1950s and was symbolised by a new form of music, rock ‘n’ roll, and a new form of youth, teddy boys. If the Young had always had idols-film stars, sportsmen, singers such as Frank Sinatra and Johnnie Ray- **the novelty of rock ‘n’ roll was that its performers were ‘one of themselves’, were the teenagers’ own age, came from similar backgrounds, had similar interests** (*Taking* 37-38)

El rock and roll se convierte en la manifestación cultural privilegiada de la juventud del planeta. La industria cinematográfica, por su parte, da un gran impulso a la representación icónica

¹⁷ Bill Haley tenía 22 años cuando se lanza *Crazy Man, Crazy* (1953), Little Richard 23 cuando graba *Tutti Frutti* (1955), Carl Perkins 23 cuando sale *Blue Suede Shoes* (1956), Elvis Presley tenía 21 cuando se convierte en un ídolo juvenil global tras el éxito de *Heartbreak Hotel* (1956) pero comenzó a grabar con 19 años. Buddy Holly contaba 20 años cuando se da a conocer con *That’ll be the Day* (1957) y Jerry Lee Lewis acaba de cumplir 22 cuando *Great Balls of Fire* (1957) arrasa en ventas. La lista podría seguir pero está claro que el denominador común de los creadores del rock and roll es su juventud. Chuck Berry es el único entre estos ídolos tempranos que sobrepasaba los 25 años cuando hace su primera contribución al género (*Maybelline*, 1955). (*The Rolling Stone Encyclopedia of Rock and roll*).

de esta nueva realidad con tres importantes películas, *The Wild One* de 1953 y otras dos realizadas en 1955: *Rebel without a Cause* (Rebelde sin causa) de Nicholas Ray y *Blackboard Jungle* (Semilla de maldad) de Richard Brooks. Esta última, estrenada el 25 de marzo de 1955, es histórica por el efecto desencadenante que tuvo sobre la juventud. La inclusión en la banda sonora de la película de *Rock Around the Clock* (1954) de Bill Haley y sus cometas lleva por primera vez una canción de rock a ser la N° 1 de los Estados Unidos. La fecha de estreno es uno de los días que marcaron el nacimiento del rock and roll (Quintero Rivera).

Es obvio que este proceso de cambio generacional se inicia en los Estados Unidos, pero, como muy bien señala Zolov, esta transformación, en contraste con lo que suele creerse, fue un fenómeno global (9-10), quizá el primer fenómeno cultural al cual podemos verdaderamente darle esa calificación:

We have come to assume that rock is *our* cultural heritage rather than part of the global patrimony. In fact, since its initial mass distribution, in the late 1950s, rock'n'roll culture has been disseminated via capitalist and underground channels throughout the world, embedding itself in local cultures in ways that came to have profound results. In one sense, the spread of rock 'n' roll culture had an effect elsewhere which was similar to that in the United States: intergenerational conflict, repudiation of authoritarian values, liberation of the body, accelerated consumerism. But where rock music entered nationalist, developing nations (including the Eastern bloc countries), it was adopted by youth (as well as some parents) as an agent of modernity, even while it was frequently condemned by government officials and the intelligentsia as an agent of imperialism. (9)

Esta afirmación de Zolov es esencial para este estudio, pues mi propuesta es que el aporte de la cultura juvenil, y particularmente la literatura, desarrollada en México en los años sesenta forma parte de una revolución cultural de carácter global asociada a la juventud y como tal debe estudiarse. Aun cuando el caso mexicano presente unas características particulares, las contribuciones culturales de los jóvenes sesenteros trascienden ampliamente las fronteras del estado-nación y participan en los inicios mismos de esa ola de cambios que terminaría por

transformar completamente los modos de vida sobre todo dentro de las clases medias urbanas. Gabriel García Márquez lo constata en esa hermosa cita del principio cuando dice “tengo la impresión de que el mundo fue igual desde mi nacimiento hasta que los Beatles empezaron a cantar”.

Por supuesto, este proceso que hoy vivimos de manera acelerada en la medida que las comunicaciones globales, sobre todo a través de Internet, permiten la total inmediatez del consumo cultural ha cambiado y cambiará aún más profundamente no sólo los procesos culturales, sino la vida misma en las sociedades modernas. Pero a principios de los años sesenta estos cambios sólo podían vislumbrarse y eran precisamente los jóvenes quienes experimentaban con los nuevos modos de vida facilitados por este acceso inicial a una cultura global.

No cabe duda que los jóvenes irrumpen socialmente a mediados de los años 50 en tanto consumidores, su peso social emana de su poder adquisitivo y su pasión por lo nuevo. El acceso de las clases medias a un bienestar material nunca visto convierte a las jóvenes generaciones en motor de un profundo cambio cultural. En palabras de Néstor García Canclini:

A mediados de este siglo, era frecuente en algunos países latinoamericanos que una discusión entre padres e hijos sobre lo que la familia podía comprar o sobre la competencia con los vecinos terminara con el dictamen paterno: "Nadie está contento con lo que tiene". Esa "conclusión" manifestaba muchas ideas a la vez: la satisfacción por lo que habían conseguido quienes pasaron del campo a las ciudades, por los avances de la industrialización y el advenimiento a la existencia cotidiana de nuevos recursos de confort (la luz eléctrica, el teléfono, la radio, quizá el coche), todo lo que los hacía sentir privilegiados habitantes de la modernidad. Quienes pronunciaban esa frase estaban contestando a los hijos que arribaban a la educación media o superior y desafiaban a los padres con nuevas demandas. Respondían a la proliferación de aparatos electrodomésticos, a los nuevos signos de prestigio y las ideas políticas más radicales, a innovaciones del arte y la sensibilidad, aventuras de las ideas y los afectos a las que les costaba incorporarse. (1995:14-15)

Para Canclini, este nuevo modo de existir centrado en el consumo que abrazan incondicionalmente los jóvenes terminará minando las bases mismas de las identidades nacionales al imponerse una dinámica económica globalizada:

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

Canclini lo ha resumido en su célebre frase: “El consumo sirve para pensar” (*Consumidores y ciudadanos*). El consumo nos redefine, nos permite trascender los límites del estado-nación y sentirnos parte de nuevas comunidades imaginarias transnacionales. Son los jóvenes quienes catalizan este cambio de paradigma al adoptar mucho antes que sus mayores unos nuevos valores centrados en nuevas formas de consumo cultural centradas en la música y la imagen. En uno de los epígrafes de este capítulo Alex Ross habla de esa creencia americana en el poder de la música para cambiar la identidad misma del individuo. Hoy en día basta con un paseo por cualquier ciudad del mundo para comprobar cómo los jóvenes se definen muy visiblemente por su militancia cultural. Góticos, Emos, Punks, Cyberpunks, Skinheads, Metaleros, Raperos, Okupas y los nuevos seguidores de la estética Manga japonesa o de la cultura de los Pop Idols coreanos, pululan por las calles de las grandes ciudades de todo el mundo.

Reguillo sugiere que las representaciones y prácticas juveniles sean leídas como metáforas del cambio social, pues “en sus prácticas y lecturas del mundo radican pistas clave para descifrar las posibles configuraciones que asuma la sociedad” (21). Y añade: “la novedad que comportan las culturas juveniles para la vida social estriba, no tanto en sus prácticas más o menos

irruptivas o disruptivas o en su resistencia a la socialización, sino fundamentalmente en la velocidad y capacidad de procesamiento de la información que hoy, de manera inédita, circula por el planeta” (23). Comparto estos planteamientos y creo que al volver la vista atrás para reevaluar los aportes de la literatura juvenil hispanoamericana iniciada a principio de los años sesenta podemos comprobar cómo estos jóvenes escritores fueron pioneros en la representación de una realidad muy novedosa y que entonces tan solo comenzaba a manifestarse.

Capítulo 2

Ahí viene la plaga: **rock and roll y cultura juvenil en la novela mexicana de los años sesenta**

While history is tellin' you
The same old thing
This is tomorrow callin'
Let's stick a new oar in

This is tomorrow callin'
Y'all an' come on in
(*This is Tomorrow*, Brian Ferry)

El rock and roll y la cultura juvenil aparecen en México casi simultáneamente que en los Estados Unidos. La cercanía geográfica y los lazos económicos que se establecieron en los años cuarenta durante el llamado milagro mexicano habían generado una clase media muy similar, sobre todo en términos de aspiraciones culturales, a la clase media norteamericana. El rock y la cultura juvenil son rápidamente adoptados por los jóvenes mexicanos como manifestación de su modernidad y, al igual que en Estados Unidos, pronto se convierten en expresión de rebeldía y cambio generacional. La industria cultural mexicana, comprendiendo el potencial adquisitivo de estas nuevas generaciones de consumidores, comienza desde 1956 a producir discos, películas y programas de televisión centrados en el mundo juvenil.¹

Entre 1964 y 1972 se publican una serie de novelas de autores muy jóvenes que, partiendo de su propia experiencia, dan forma literaria a este fenómeno social de carácter global. Estos jóvenes escritores mexicanos son pioneros en la representación literaria del mundo juvenil y participan así desde sus inicios en la revolución cultural de la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, sus novelas no tuvieron la repercusión internacional de la que sí gozaron autores de la generación

¹ Ver Zolov, especialmente el capítulo 1, y García Riera capítulos IX, X y XI.

anterior, herederos de las propuestas estéticas de la novela modernista europea y norteamericana, especialmente en su visión totalizadora y trascendente del texto narrativo. Escritores como Carpentier, García Márquez, Donoso, Fuentes y otros apostaban por una representación de la realidad latinoamericana más acorde con las expectativas del mundo editorial europeo y norteamericano.

En este capítulo me centraré en *La tumba* (1964) de José Agustín, la novela que inicia este movimiento y *Pasto verde* (1968) de Parménides García Saldaña. Me limito a estas dos novelas aunque hay otras muy notables que podrían haber sido incluidas en este estudio. Me refiero sobre todo a *Gazapo* (1965) de Gustavo Sainz y *De perfil* (1966) del mismo José Agustín. Ambas novelas están más logradas técnicamente y dan mucho mejor cuenta de la cultura juvenil en estratos sociales más amplios, particularmente la clase media y media baja. No obstante, en el caso de José Agustín he optado por *La tumba*, aunque *De perfil* es una novela más rica y compleja, por dos razones: en primer lugar se trata de la novela que inicia la literatura juvenil en México, pero, además, la música desempeña en ella un papel muy importante. En el caso de *Pasto verde* la música, y más concretamente el rock and roll, constituye el eje temático de la novela; además García Saldaña utiliza *La tumba* como un intertexto importante para establecer el carácter aun más rupturista de su novela.

Tanto *La tumba* como *Pasto verde* muestran cómo la música popular, en particular el rock, da acceso a un espacio aural alternativo que permite a los jóvenes trascender las limitaciones del espacio geográfico donde les ha tocado vivir, conectando con las estructuras de afecto generacionales que se conformaban a nivel mundial. Para estos jóvenes autores mexicanos el naciente rock and roll señala una nueva manera de habitar el mundo que dista mucho de sus predecesores. El concepto de audiotopía desarrollado por Josh Kun será central para el análisis

de *La tumba* y *Pasto verde* ya que en ambos casos se trata de textos que ficcionalizan la manera cómo la juventud en gran parte del planeta recurre al rock en una forma de resistencia al mundo adulto y crea unos nuevos espacios utópicos aurales desterritorializados que redefinen las nociones de cultura, identidad y utopía hasta ese momento vigentes.

Me propongo analizar la influencia del rock tanto a nivel temático como estilístico en estas novelas y cómo la apropiación de este género musical es utilizada por esos autores para alejarse del socorrido problema de la identidad y focalizar sus preocupaciones generacionales. Al través del rock and roll José Agustín y Parménides García Saldaña se alejan de las particularidades localistas y las tradiciones culturales de las cuales provienen para inscribirse en una tendencia a la globalización de las manifestaciones culturales. Considero que, al adoptar los códigos estéticos de la música popular y la cultura juvenil que se origina en Estados Unidos, estos jóvenes escritores crean una nueva manera de hacer literatura integrándose a la vanguardia de un movimiento cultural de carácter global que coloca a la juventud en el centro del cambio social. De tal manera la literatura juvenil mexicana se integra muy pronto al proceso de cosmopolitismo estético que comienza a gestarse en esa época.

Las obras de estos autores casi adolescentes que llegan a la literatura durante los años de mayor efervescencia de la cultura juvenil proponen una nueva manera de narrar que responde a las nuevas sensibilidades y características expresivas de una generación que nace bajo la supremacía de los medios de comunicación y las nuevas tecnologías. Las novelas que aquí analizo recrean el mundo urbano y sus jergas marginales a la vez que concilian de manera muy natural e irreverente la cultura de consumo masivo con las manifestaciones más elitistas de la alta cultura. Son así precursoras de corrientes literarias que más tarde intentarán dar cuenta de la

hibridación cultural resultante del acelerado proceso de globalización que culmina a finales del siglo XX.

La tumba y Pasto verde forman parte del corpus de novelas de juventud que Margo Glantz bautizó en 1969 como literatura de la onda (Glantz 1969). En ambos casos se trata de textos en primera persona que con un lenguaje coloquial, desenfadado y plagado de expresiones en inglés recrean el entorno urbano, de clase media e inmerso en la cultura pop en el que habitan estos jóvenes de ciudad México a principios de los años sesenta. Estas novelas, escritas por autores extremadamente jóvenes para un público juvenil, abordan el mundo adolescente, especialmente sus angustias e insatisfacciones frente a la sociedad en la cual les ha tocado vivir.

La novela de José Agustín narra de una manera hasta cierto punto convencional las vivencias que conducen al desmoronamiento psicológico de su protagonista Gabriel Guía, un joven de 16 años. *Pasto verde* de Parménides García Saldaña es un texto más rupturista, el relato sobre las aventuras y peripecias de Epicuro, un adolescente que sueña con ser estrella de rock, escrito casi como un alucinación psicotrópica y sin una clara línea argumental. Tanto José Agustín como García Saldaña dan representación literaria al ascenso de los jóvenes como sujeto social y las nuevas maneras de habitar la ciudad que habían surgido en los últimos años. *La tumba y Pasto verde* son testimonio de los cambios profundos que afectaban a sectores cada vez más crecientes de la población urbana en América Latina y que formaban parte de un cambio de paradigma cultural que se estaba dando a nivel mundial.

2.1 La urbe, la gran protagonista: somos modernos pero somos buenos

La sociedad mexicana de principios de los años sesenta evidenciaba un proceso de modernización que se había iniciado dos décadas antes. Entre 1940 y 1956, durante el periodo

que se conoce como el Milagro Mexicano, el país goza de un crecimiento sostenido del PIB (a un ritmo del 7,3% anual entre 1940 y 1945 y del 5,7% en el resto del periodo). El crecimiento económico por su parte vino acompañado de un fuerte crecimiento de las clases medias y ricas, que pasaron de ser poco más del 10% de la población del país en los años cuarenta y cincuenta a ser casi el 30% a comienzos de los 60 (Miguel Székely, 2005). Los datos de la UNESCO (1963), por su parte, nos hablan de cómo entre 1953 y 1960 se produce una gran extensión en el uso de receptores de radio, cuyo número por habitante se duplica, y de televisión, que se multiplican por quince.

La ciudad de México pasa del millón y medio de habitantes en 1940 a tres millones en 1950 y casi cinco en 1960 y eso sin tener en cuenta el resto de la conurbación en torno al DF, con las ciudades satélite del Estado de México, por donde se extendió la ciudad.

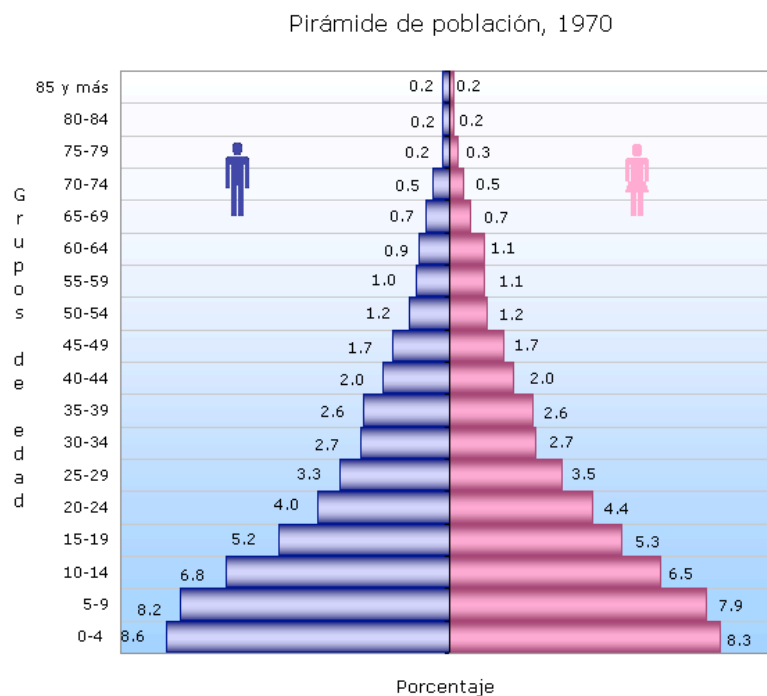


Gráfico 1: Pirámide demográfica de México en 1970
Fuente: Instituto de Estadística y Geografía de México

Por otra parte entre 1950 y 1979 México atraviesa el proceso conocido como transición demográfica, que consiste en un gran crecimiento poblacional debido al descenso de la mortalidad y los altos niveles de fecundidad, lo cual lo convierte en un “país de jóvenes” donde más de la mitad de la población tiene menos de 26 años y más del 25% tiene entre 15 y 29 años.



Figura 1: Vista aérea parcial de la Ciudad de México en 1954.

Fuente: Fondo Aerofotográfico. Fundación ICA

La modernización propiciada por la vida urbana llega muy temprano al cine y a la música popular de México. Historiadores del cine tales como Julia Tuñón han señalado el papel preponderante de “la ciudad como actriz” en la época de oro del cine mexicano. En efecto, películas como *Distinto Amanecer* (1943), *Nosotros los ricos* (1947), *Aventurera* (1949) y *Los olvidados* (1950) nos presentan imágenes de una ciudad orgullosamente moderna pero también terriblemente desigual, caótica y dura, “espacio del desamparo” como la llama Tuñón. La ciudad y sus contradicciones también se hacen presentes en la música popular de estas décadas predominantemente de carácter tropical: el danzón, la rumba, el mambo, el bolero. Sin embargo,

aunque la ciudad moderna muestra orgullosa sus edificios, neones, vida nocturna y velocidad, es también el *locus* de la maldad donde los buenos espíritus corren el peligro de corromperse, mientras el campo es el lugar de la inocencia y la vida plena; esta dicotomía está ya presente en *Santa* (Antonio Moreno, 1932), la primera película sonora realizada en México. La irrupción de la urbe en todas estas manifestaciones culturales refleja una cierta ansiedad frente al ritmo acelerado de crecimiento urbano.² El cine de los años treinta y cuarenta refleja una tensión entre el orgullo de presentar una imagen de un México moderno y cosmopolita y la necesidad de perpetuar la imagen internacional del exotismo del país, sobre todo para potenciar su atractivo turístico.³ En su reciente libro *I Speak of the City*, Mauricio Tenorio da cuenta de la construcción de la imagen de la ciudad para el consumo externo:

The city somehow forced its image beyond *cargadores*, *pulquerías*, beggars, and children by the 1930s and early 1940s, as it became impossible to miss the urban and social transformation it was experiencing. “Mexico” as an idea was well-established as a world trend by the middle of the 1930s. [...] Images from the 1930s and 1940s consistently contrasted tradition and modernity, generally with gaudy scenes where the good from modernity gets destroyed by tradition that cannot in turn maintain its purity from modernity. Tourism was the main leitmotif for many of these images. [...] That same year [1947] *This is Mexico*, a popular book, showed images of monuments streets, and some factories. The new monument of the Revolution, massive and stern, contrasted with the landscape of streets full of buses, high rises, and non-picturesque people. The book reproduced a view of a family including dogs and a pig, still insisting on tradition and backwardness in the midst of the big city. (187-188)

² La tasa de crecimiento urbano entre 1940-1970 es de 2.7%. Si en 1910 tan solo un 28.7 de la población habitaba en zonas urbanas, en 1960 esa proporción se elevaba a 50.7. Tan solo en la década de los años sesenta surgieron 50 nuevas ciudades y aumentó la población urbana en 9.2 millones de habitantes (Gustavo Garza, “Evolución de las ciudades mexicanas en el siglo XX”. *Notas. Revista de información y análisis* 19, 2002) 11. La ciudad de México en particular aumentó su población de 1.6 en 1940 a 6.8 millones en 1970.

³ Carlos J. Alonso en su libro *The Burden of Modernity* analiza este dilema presente en el discurso cultural de las élites hispanoamericanas desde el siglo XIX: “The embracing and turning away from the modern” (IX). En otras palabras, a la vez que se proclama la necesidad de la modernización, se sospecha de sus consecuencias y se bloquean sus posibles beneficios.

En la narrativa el papel predominante de la ciudad se hace esperar algo más.⁴ La primera gran novela urbana en la literatura mexicana es *La región más transparente* de Carlos Fuentes publicada en 1958. Como recuerda Monsiváis, esta novela fue el primer retrato literario de la modernidad urbana: “un acontecimiento como no suelen serlo las novelas. Los mexicanos vieron en esta novela un mural muy simbólico y al mismo tiempo muy ceñido al detalle de la mezcla de clases. Era una novela muralística con chóferes de taxi, prostitutas, figuras de esta sociedad banal y escritores fracasados. Era todo y especialmente la vibración de la ciudad, el ruido de la ciudad”.⁵ Fuentes hace una novela total con multiplicidad de personajes de muy diversa calaña y nos imbuje en la imagen de una ciudad monstruo que devora a sus habitantes.

Esta actitud ambigua hacia la ciudad refleja la dicotomía del paradigma cultural que emana de la revolución mexicana sobre todo a partir de los años cuarenta. Se celebra la modernización creciente del país a la vez que se le teme a su influencia corruptora, entonces se le opone una imagen de la identidad nacional arraigada en las tradiciones ancestrales de la cultura indígena. Tal como señala Tuñón (2003), se trata pues de un movimiento doble en la construcción de la nación imaginada; por un lado se afirma como moderna, urbana y poseedora de los últimos avances tecnológicos a nivel mundial y por otro lado se define la identidad cultural a partir de unas tradiciones pre-modernas que enfatizan el carácter único de la nación mexicana.

Tan solo unos pocos años después ocurre un cambio de paradigma en la manera de representar la ciudad y la cultura urbana en la siguiente generación de autores. Entre 1964 y 1967

⁴ Por lo menos en México. La narrativa urbana argentina llevaba ya unas décadas de ventaja sobre todo en la obra de Roberto Arlt.

⁵ Citado en Andrea Sosa Cabrios, “La región más transparente, 50 años de la gran novela urbana de México”. *El mundo* 7 abril 2008. Web. 4 febrero 2013.

surgen tres autores muy jóvenes (todos nacidos entre 1940 y 1944) cuya propuesta narrativa es extraordinariamente actual y rabiosamente rompedora. En 1964 José Agustín, un joven de diecinueve años, publica su primera novela *La tumba* y en 1966 la novela *De perfil*. En 1965 se publica *Gazapo* de Gustavo Sainz y en 1968 *Pasto verde*, seguida en 1970 por la colección de cuentos *El rey criollo* de Parménides García Saldaña.

Salvador Novo, el cronista urbano más importante de aquella época, refiriéndose a *Gazapo*, señaló: “Este muchacho [Sainz] nos pasea con sus amigos por una ciudad ya distinta de la que Fuentes hizo habitar a los personajes de su novela: la ciudad de los “juniors.” De esa época—concluye su posdata—conservo algunas fotografías.”⁶ Habían pasado tan solo siete años de la publicación de *La región más transparente* de Carlos Fuentes (1958), sin embargo Menelao y sus amigos (en *Gazapo*) y Gabriel y sus colegas del Círculo Literario (en *La tumba*), todavía estudiantes de secundaria, habitan en un mundo distinto, se mueven en coches a gran velocidad, viven de espaldas a sus padres, exploran el mundo y su sexualidad sobre todo a través de la música, el alcohol y el tabaco. Como señaló el escritor chileno Antonio Skármeta en su ya citada ponencia, “Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano”:

Más interesados que en profundizar y desnudar la mediocridad y escándalo de la sociedad, como lo había hecho Carlos Fuentes en sus novelas ciudadanas, los narradores del clan juvenil se encuentran más a gusto exprimiendo concentradamente los néctares de la edad [...] La aventura sexual es el deporte más recurrido y el modo más expedito de relación humana [...] Y buena parte de estas obras cosmopolitas aspiran a ser tan rítmicas, efímeras y compulsivas como los discos de moda (275-76).

La búsqueda de estos jóvenes no se diferencia en absoluto de la que hacían los jóvenes de cualquier urbe del mundo por estas épocas y eso es lo que Gustavo Sainz, José Agustín y

⁶ Esta reseña apareció originalmente en *Novedades*, 3 de enero de 1966 y fue publicada por Gustavo Sainz en su blog *degazapo* 2 sept. 2006.

Parménides consiguen elaborar ficcionalmente en sus obras. Si John Dos Passos y su *Manhattan Transfer* eran la inspiración de Fuentes, estos jóvenes escritores están en constante diálogo con escritores de la generación Beat, especialmente Kerouac y Ginsberg, pero también JD Salinger y, muy especialmente, con la música de Elvis Presley, los Beatles y los Rolling Stones.

2.2 La juventud se impone: El surgimiento de la cultura juvenil en México



Figura 2: Cartel de la película *Juventud Desenfrenada* (1956)
Fuente: Calderon Films S.A de C.V. México.

1955 es el año de la entronización de la cultura juvenil en los Estados Unidos con el éxito del tema *Rock Around the Clock* de Bill Haley and his Comets y las películas *Rebel without a cause* y *Blackboard Jungle*. Menos de un año más tarde se estrena la película mexicana *Juventud desenfrenada* (1956) donde una joven cantante tejana de origen mexicano, Gloria Ríos, canta una versión en inglés de *Rock Around the Clock* (Zolov). Estas películas comparten la temática de delincuencia juvenil aunada al libertinaje sexual y una figura maternal débil o inexistente (Zolov

36). A esta película siguen muchas otras que elaboran de manera muchas veces sensacionalista el creciente papel de la juventud y tratan de mediar en el enfrentamiento generacional como forma de reconstituir la unidad de la familia bajo la autoridad paterna. El cine mexicano trataba así de dar una respuesta autóctona y conciliadora a la producción de cintas para el mercado juvenil que ya comenzaban a exhibirse en México.

No obstante, como detalla Zolov en su libro *Refried Elvis*, estas manifestaciones culturales asociadas al rock y a la cultura juvenil suscitaron un debate nacional sobre la “crisis de valores” que fue aprovechado por el PRI como una cortina de humo para evitar tratar los asuntos que realmente cuestionaban su régimen autoritario: “The debate over “family values” in which rock ‘n’ roll played such a central role thus allowed the regime to focus the issue of cultural content in the mass media, rather than the political content of elections and syndicate repression” (53). El Estado asumió como suya la campaña moralizadora de la Liga de la decencia y ya desde principios de 1957 comenzó a ejercerse censura sobre el contenido de las películas con tema juvenil: “Local productions were thus pressured toward self-censorship while foreign films faced the prospect of being denied entry altogether” (55).

En mayo de 1959 se produjeron unos sonados disturbios en el Cine Las Américas durante el estreno de *King Creole* (1958) de Elvis Presley, más tarde narrados por Parménides García Saldaña en su celebrado cuento “El rey criollo”. Se trató de un enfrentamiento entre bandas rivales de las colonias de clase media del DF. La censura respondió prohibiendo la exhibición de las películas de Elvis Presley para prevenir escándalos juveniles en las salas. En 1965 la censura hizo esperar diez meses la aprobación para la exhibición de *A Hard Day’s Night* de los Beatles. Según el historiador del cine mexicano Emilio García Riera todas estas restricciones abrieron el campo para la producción de numerosas películas nacionales de tema juvenil sobre cuyo

contenido se podía ejercer mayor control. Tanto la industria cinematográfica como la industria de la música mexicanas se beneficiaron enormemente de la censura impuesta desde la Secretaría de Gobernación pues así tenían un mayor control del mercado juvenil y su consumo cultural.⁷

Como señala García Riera: “El melodrama languidecía, pero no por ello cejaba en sus empeños moralistas. Al contrario: lo asustaban la llegada por la vía norteamericana de nuevas modas en el comportamiento, el atuendo y la música de una ominosa juventud “rebelde” y los comienzos del uso generalizado de los anticonceptivos femeninos” (213). La industria del cine mexicano capitalizó entonces “el aprovechamiento comercial de las modas juveniles” (García Riera, 246) y, recurriendo a las famosas estrellas nacionales, adopta un tono más ligero, menos moralizante, que muestra una sociedad armónica donde los adolescentes bailan el rock and roll junto a sus padres o mayores sin ningún pudor.



Figura 3: Cartel de la película *A ritmo de twist* (1962)

Fuente: Cinematográfica Calderón S.A. México



Figura 4: Cartel de la película *La juventud se impone* (1964)

Fuente: Cinematográfica Grovas. México

⁷ Para un recuento y análisis de las consecuencias de los disturbios en el estreno de *King Creole* ver Zolov 47-61. Con relación a las repercusiones de la censura de las cintas de Presley y los Beatles para el cine juvenil nacional ver García Riera 245-247 y 268-270.

Para García Riera se trata de “comedias ñoñas, nada expresivas de las verdaderas rebeldías y acidez juveniles y empeñadas en inventarle a la ciudad de México lugares tan inexistentes en la realidad como unos cafés donde los jóvenes podían cantar con impunidad y vivir intrigas amorosas sujetas a la prudencia moralista” (246).

La lista de películas mexicanas con temática juvenil y mucha presencia del rock and roll es muy larga. Durante la segunda mitad de los años cincuenta y los años sesenta se producen en México decenas de películas destinadas a la creciente juventud de clase media que aún hoy persisten en su imaginario colectivo, tales como *Viva la juventud* (1955), *Los chiflados del Rock and roll* (1956), *Juventud rebelde* (1961), *Muchachas que trabajan* (1961), *Pilotos de la muerte* (1962), *La edad de la violencia* (1963), *Mi alma por amor* (1963), *La juventud se impone* (1964), *Acompáñame* (1965) y *Los caifanes* (1966).

La apreciación de García Riera sobre el cine juvenil mexicano de estos años es muy válida, pero lo mismo podemos decir del cine norteamericano donde, salvo honrosas excepciones, este tipo de cine comienza presentando la temática de la juventud asociada al rebeldismo y la delincuencia y más tarde evoluciona a esa imagen amable de juventud despreocupada, frívola y banal.⁸ En los años 60 los estudios hollywoodenses incluso crearon un género llamado *Beach Party Film* muy rentable comercialmente hasta finales de la década.⁹ En cualquier caso, lo

⁸ Esta representación de la juventud en el cine mexicano tiene mucho en común con su contraparte en el cine español de la época. Aun cuando el régimen franquista se esforzaba por transmitir una imagen aperturista, la censura controlaba la producción cinematográfica. Jovencitas alegres y pizpiretas, nada rebeldes, como Marisol, Rocío Durcal, Pili y Mili, se convierten en iconos de la juventud española que se exportan también a Hispanoamérica.

⁹ Ver Doherty, el estudio más influyente sobre el ascenso del cine juvenil en Hollywood en relación con los cambios sociales que colocan a la juventud como consumidores preferentes de la industria cinematográfica.

extraordinariamente relevante de la respuesta de la industria del cine en México es que presupone la existencia de un público ávido de consumir estas películas pues, aún cuando estas no registraran los aspectos importantes de la problemática juvenil, sí suponían una irrupción de su modo de vida en la pantalla. Entre los temas abordados por el cine juvenil de esta época encontramos la vida estudiantil, la UNAM, los grupos musicales y la búsqueda del éxito, el enfrentamiento de bandas rivales, el porrismo,¹⁰ las carreras de coches, el consumo de alcohol, la brecha generacional y sobre todo la nueva visibilidad de las mujeres. El hecho de que desde mediados de los cincuenta existiera en México una producción cinematográfica y musical dirigida muy específicamente a los jóvenes urbanos evidencia que se trataba ya de un grupo social con demandas culturales propias y por lo tanto con acceso al consumo material y simbólico. No es de extrañar pues que poco después tengan ya presencia también en el campo literario y reclamen un espacio hasta ese momento vedado al mundo adolescente.

Tomemos por caso la película *La juventud se impone* (1964). Esta película hizo historia al rentabilizar la rivalidad de los ídolos más populares del momento, Enrique Guzmán y César Costa, con una abundancia de éxitos musicales. Pero aún más destacable es la representación a la manera de comedia de enredos de temas muy actuales como la guerra de los sexos, la oposición entre las mujeres intelectuales y las frívolas, la música moderna y la música clásica, la solemnidad de la alta cultura y la capacidad de seducción de la música popular. Los chicos son amigos y vecinos, ambos estudian en la UNAM. El padre de César es un señor tradicional que está empeñado en que su hijo sea cantante de ópera, para lo cual le paga un maestro de canto italiano, mientras que la madre de Enrique es una independiente y moderna dueña de una casa de

¹⁰ En México se conoce como porrismo el uso de la violencia organizada de grupos de choque contra el movimiento estudiantil.

moda muy alejada de la imagen de la Sufrida Madre mexicana. Los jóvenes intentan emparejar a sus padres que están viudos y aquí comienzan los enredos pues mientras el padre ama la ópera y los valores tradicionales, la madre prefiere los ritmos modernos, el cine y no tiene nada de tradicional. La película ofrece al respecto una dosis de frases memorables, por ejemplo: al darse cuenta de la incompatibilidad de sus gustos y caracteres el padre le dice a la madre: “por lo visto no tenemos nada en común” y ella le responde: “como si usted fuera marciano y yo venusina”. Más adelante, Enrique la anima a intentarlo argumentando: “Al fin de cuentas la música clásica no es una enfermedad incurable” y cuando el padre intenta escuchar twist aborrece de esta música como tortura para los oídos y reflexiona: “lo que puede un Martini y una mujer apetitosa”.

Por otra parte, la novia de Enrique es una chica intelectual y existencialista que muy pronto descubre que si desea seducir a su novio deberá mejorar su desgarbado físico para lo cual pide ayuda a la madre del chico. Mas tarde, la novia intelectual ya convertida en atractiva gracias a un nuevo vestuario, cita a Spinoza mientras comen helados y Enrique le contesta: “por favor Pati no empecemos”. Por su parte, César se enamora de una modelo cazafortunas mucho mayor que él, a causa de la cual se rompe su amistad con Enrique. Poco después ambos triunfan por separado en la televisión y se convierten en ídolos juveniles rivales. Los padres, mientras, se acercan y planean su boda, aunque muy preocupados por el alejamiento de sus hijos. En el desenlace, por supuesto, la pareja de padres bien avenida, ahora conspiradores ellos, consigue reconciliar a los hijos al aclarar el malentendido que los alejaba a la vez que se recomponen las parejas de los jóvenes.

Abundan también en el filme imágenes que refuerzan la modernidad de la ciudad de México, desde el Paseo de la Reforma y el Ángel de la Independencia hasta la ciudad universitaria, los autos, los estéreos, los televisores, el mobiliario y muy especialmente la

modernidad arquitectónica de las viviendas y espacios donde se mueven los personajes. Resulta cuando menos irónico que películas como esta de mediados de los años sesenta muestra un México más moderno y cosmopolita que muchas telenovelas de hoy en día empeñadas en representar al país como eminentemente rural y pre-moderno. Otra característica notable del cine juvenil es la transformación progresiva de la representación de las mujeres. Las chicas de estas películas ocupan los espacios públicos con naturalidad, estudian, se divierten y en muchos casos son mucho más activas y resueltas que sus compañeros masculinos, llegando en ocasiones a tomar la iniciativa sexual tal como lo hace Patricia en la película que acabamos de comentar. No obstante, a pesar de estos avances en la representación de los papeles de género, en sentido general las jóvenes del cine juvenil son siempre objeto sexual y tienen mucho menor agencia que sus contrapartes masculinos.

2.3 I Want to be a Rock Star

México, al igual que otros países latinoamericanos, se puebla en pocos años de numerosos grupos de adolescentes armados de guitarras y baterías, y muy pronto se desarrolla una industria discográfica que, de la mano de la televisión y el cine, produce auténticos ídolos de masas juveniles, tales como Los Locos del Ritmo, Los Teen Tops, Los Hooligans, Angélica María (llamada la novia de la juventud), Enrique Guzmán, Cesar Costa, Julissa y muchos otros. Aunque inicialmente estos grupos y artistas se dedicaban a realizar *covers* en español de conocidos éxitos en inglés, no tardan en comenzar a producirse también composiciones propias que también tienen mucho éxito a nivel nacional y continental (Zolov). Los Locos del Ritmo grabaron en 1957 el que quizá sea el primer rock originalmente escrito en español, titulado “Yo no soy un rebelde sin

causa” (1957) en clara alusión a la película de James Dean. Esta canción se convirtió muy pronto en una suerte de himno para la juventud mexicana:

Yo no soy un rebelde sin causa, ni tampoco un desenfrenado,
yo lo único que quiero es bailar rock and roll,
y que me dejen vacilar sin ton ni son,
vengan locos y formemos en la Fran una sesión, y
traigan chamacas que sean de ambiente, y que nos den un buen jalón,
y con discos de rebeldes habrá un gran vacilón,
Que se suelten las melenas, vengan abajo los copetes,
ay que se quiten las corbatas, que se pongan las chamarras,
las guitarras, las rodillas sin parar
saquen navajas italianas, pantalones que sean vaqueros,
que nos tiemblen nuestras piernas sin cesar

En 1957 Enrique Guzmán, un adolescente de catorce años, forma Los Teen Tops junto a varios compañeros del equipo de patinaje del club Chapultepec. Dos años más tarde el grupo fue fichado por la CBS mexicana, luego de escucharlos en un programa de radio de la X.E.L. Este es el inicio de uno de los grupos más influyentes en la historia del rock y la cultura juvenil hispanas. Su primer álbum, *Los Teen Tops*, de 1960 contenía numerosas versiones de éxitos norteamericanos, entre ellos el tema “La plaga” (*Good Golly Miss Molly* de Little Richard), que arrasaron a ambos lados del Atlántico, según Salvador Domínguez: “Estos chavales mexicanos fueron quienes propulsaron y popularizaron a gran escala el primer rock and roll hispano. El grado de influencia que ejercieron sobre músicos españoles y latinoamericanos de su época fue tan grande que es imposible de calibrar”.¹¹

¹¹ Salvador Domínguez, *Bienvenido Mr. Rock...Los primeros grupos hispanos 1957-1975* (18). El autor narra esta reveladora anécdota: “Debió de ser en 1961, cuando en Caracas, caminando por la avenida principal de Las Colinas de Bello Monte, escuché a un limpiabotas de mi edad cantar un tema titulado “La plaga”. El tipo se hacia el ultramoderno, quería que viésemos que estaba en la onda y, para realzar su interpretación, dejaba a un lado la cajita de madera sobre la que lustraba el calzado de los viandantes y se revolcaba por el suelo como un esquizofrénico,



Figura 5. Carátula del primer LP de los Teen Tops (1960)
Fuente: Discográfica Columbia. México

En el rocanrol sesentero mexicano, los papeles de género y el carácter de las relaciones amorosas adquiere también una dimensión totalmente nueva. Numerosos temas nos hablan de un amor lúdico basado en la diversión e intereses compartidos, muy lejos queda el melodrama y la solemnidad de los boleros. Llama la atención que numerosos temas redefinan el atractivo femenino que no está basado ahora en la mera belleza física sino en una afinidad por la música y el baile. “La plaga” de Los Teen Tops inaugura esta nueva imagen de la mujer:

Ahí viene la plaga
le gusta bailar
ahí viene la plaga
le gusta bailar
y cuando está rocanroleando
es la reina del lugar

Mis jefes me dijeron
ya no bailes rocanrol

dándonos así a entender, o eso creía él, que era un rebelde, un loco, o simplemente un idiota. Aquella imagen se quedaría archivada en mi cerebro para siempre” (17).

si te vemos con la plaga
tu domingo se acabó

Vamos con el cura
pues yo me quiero casar
no es que seas muy bonita
sino que sabes bailar
ahí viene la plaga
le gusta bailar
y cuando está rocanroleando
es la reina del lugar

Las jóvenes que protagonizan los temas rocanroleros son modernas y despreocupadas, su mayor atractivo es una actitud desenfadada ante la vida que comparten con su contraparte masculina.

Así ocurre en “Agujetas de color de rosa” (1961) de Los Hooligans, un caso curioso porque en el original *Pink Shoe Laces* de Dodie Stevens el personaje del tema es masculino:

Yo tengo una novia que es un poco tonta
pero es mi gusto y yo la quiero mucho
no es muy bonita pero está reloca
oh sí ella usa mallas también.

Agujetas de color de rosa y un sombrero grande y feo
el sombrero lleva plumas de color azul pastel.

Le gusta esquiar y pasear en lancha
y conducir un auto a gran velocidad
si a una fiesta yo la llevo es un trompo bailando el rock.

Agujetas de color de rosa y un sombrero grande y feo
el sombrero lleva plumas de color azul pastel.

En el caso de temas cantados por mujeres existen también numerosos ejemplos que describen amados feos, desdentados, sin dinero (“El gran Tomás”), incluso fríos pero adorables (“Mi novio esquimal”). Las connotaciones sexuales en estos temas no son tan obvias como en el rock and roll norteamericano pero sí existen temas con alusiones a una sexualidad desenfadada

como en el caso de “Pólvora” (1961) de Los Locos del Ritmo, versión de *Dynamite* de Cliff Richards. La versión en español resulta más explícita:

Yo sé muy bien que esa chamaca es un peligro mortal,
Que problemas y disgustos no me van a faltar
Mas no me importa los problemas que me pueda buscar
Sí es pura dinamita, que a mí me hace explotar
Pólvora le dicen y con mucha razón,
pues al que pasa por ella siempre lo hace volar
Si algún día tú sales con ella, te podrás convencer,
que chamaca más rebelde no te habrás de encontrar,
Si una vuelta das en coche ella te convencerá,
que no hay quien la contenga si te empieza a besar
Pólvora le dicen y con mucha razón,
pues al que pasa por ella lo hace volar..... ¡Pólvora!

“Despeinada”, “Pototitos”, “Presumida”, “La chica mala”; todas estas canciones retratan el comienzo de una nueva generación de mujeres urbanas, “chavas alivianadas” como diría Carlos Monsiváis, que comienzan a sustituir a las diosas arrodilladas o pérfidas aventureras de las canciones favoritas de las generaciones precedentes, tales como “Perfidia” de Alberto Domínguez (1939), “María bonita” (1945) de Agustín Lara o “Paloma querida” (1949) de José Alfredo Jiménez. Las mujeres ya no son objeto del deseo, idolatradas o aborrecidas por su veleidad sino más bien compañeras en la búsqueda desenfrenada del placer, y aunque siguen debiendo responder a las expectativas del hombre, ya no lo hacen con su pureza sino respondiendo al hedonismo de sus compañeros.¹²

El rock mexicano de estos años ha sido criticado como blanda imitación, “refrito” de los modelos norteamericanos. Zolov señala acertadamente que en México la llegada del rock and roll no se encuentra inicialmente con la oposición racista y puritana que sí confronta en la sociedad norteamericana de los años 50, donde el rock era visto como la desenfrenada música de los

¹² Sobre estos cambios significativos en los papeles de género tanto en el cine como en la canción mexicana ver Monsiváis, Bonfil (181-224), Monsiváis, “Bolero: A History” y Zolov (93-115).

negros. El rock en México es rápidamente aceptado por jóvenes y no tan jóvenes ya que se incluye con naturalidad dentro de los ritmos bailables, hasta este momento dominados por la influencia tropical, y por tanto ya bastante sensuales. De hecho, como ya hemos comentado, el primer rock escenificado en una película mexicana es interpretado por una casi treintañera Gloria Ríos en *Juventud desenfrenada*, a partir de ahí no es nada extraño que en las películas juveniles los adultos se dejen seducir por los ritmos modernos y participen de los bailes con sus hijos, aunque queda claro que los mayores se inclinan por los ritmos tropicales como el mambo y el chachachá.

Este intento de domesticar los gustos musicales juveniles inevitablemente termina fracasando ante la implacable brecha generacional producto de los cambios vertiginosos en la segunda mitad del siglo XX. Aún cuando la primera ola del rock, tanto en México como en Estados Unidos, retrata a una juventud banal y superficial, interesada solo en el consumo y la diversión, en realidad se trata de un cambio profundo en tanto supone una reformulación de la “estructura de sentimiento” que conlleva una recomposición de los afectos. La juventud mexicana se distancia de la constante preocupación identitaria asociadas a la tradición cultural del país pues, como señala Hobsbawm, una de las características más notorias de la cultura juvenil es precisamente su asombroso internacionalismo, diametralmente opuesto al chovinismo cultural (325-326).

La primera ola del auge del rock da paso al movimiento contracultural bautizado como la Onda. Según Monsiváis, el fenómeno de la Onda comienza estando solo al alcance de los adolescentes privilegiados de las clases altas, pero acaba extendiéndose a todas las capas sociales urbanas que ven en el rock y la droga una manera de escapar el moralismo de la revolución mexicana:

La Onda es utopía “desnacionalizada”: *México* es el agujero nacionalista de donde es preciso salir; *México* es la contingencia (aquí nos tocó, éste es nuestro idioma, nuestros padres practican estas costumbres) y la fatalidad (moral, tradiciones, cultura del alcoholismo, vida que ha eliminado cualquier percepción insólita). [...] La Onda es el primer movimiento del México contemporáneo que se rehúsa *desde posiciones no políticas* a las concepciones institucionales y nos revela con elocuencia la extinción de una hegemonía cultural [...] La Onda aparece como hambre de “contemporaneidad” (*Amor perdido* 234-6).

Acierta Monsiváis en este diagnóstico, pero yo añadiría que este anhelo de contemporaneidad los lleva a querer trascender los límites del territorio nacional, para insertarse en un proceso de cosmopolitanización estética de carácter global. Los jóvenes onderos mexicanos tienen muy pocos intereses y preocupaciones en común con sus padres, sobre todo en los estratos medio y alto la frivolidad es una forma de resistencia ante la sofocante solemnidad que ellos encuentran en el mundo adulto. Como demuestra Zolov, esta confrontación generacional se hará muy pronto evidente en la reacción del estado al rebeldismo y movimiento estudiantil que terminará desembocando en la tragedia de Tlatelolco en 1968. La matanza de decenas de estudiantes en la Plaza de las Tres Culturas en octubre de ese año convierte a la Onda en vehículo privilegiado de la inconformidad de los jóvenes de todos los estratos: “If La Onda belonged first and foremost to the middle classes during the 1960s (with the juniors flaunting “in” fashions), after the student movement the lower classes staked our a claim on the rock counterculture” (Zolov 151).

La Onda mexicana es partícipe de la radicalización del rock y la cultura juvenil a nivel mundial que se manifiesta en prácticas contraculturales y amplia participación de los jóvenes en los movimientos sociales. A mediados de los años sesenta cuando los jóvenes de todo el mundo experimentaban con el famoso “Sex, Drugs and Rock and Roll”, en México, al igual que en Inglaterra y EE.UU., surgieron grupos contraculturales como los jipitecas, los chavos banda y los

cholos, que incluían jóvenes de clase media pero también de las clases populares quienes veían en estas prácticas sociales una manera de escapar el excesivo autoritarismo y rigidez de la cultura familiar e institucional mexicana. El rock, la droga y la libertad sexual se convierten en prácticas alternativas que adquieren cada vez más notoriedad social y deben ser por tanto demonizadas o reprimidas.

Como en el resto del planeta, el rock se convirtió en la banda sonora de la revolución cultural desde mediados de los sesenta (Hobsbawm). La culminación final de la Onda como movimiento social fue un festival de rock equivalente al mítico festival en Woodstock, NY en 1969. En septiembre de 1971 se celebró en las afueras de la ciudad de México el festival de Avándaro, que reunió alrededor de 200,000 jóvenes. Una catarsis colectiva que cerró una época pero impulsó el concepto del “aliviane” (García Saldaña, *La ruta*, Agustín, *La contracultura*). Este festival y el “desmadre” sicodélico que lo caracterizó fue utilizado por el gobierno mexicano como pretexto para la demonización del rock y la cultura juvenil que a partir de ahí tuvo que refugiarse en los llamados “hoyos fonquis”¹³ para poder sobrevivir (García Saldaña, *La ruta*). Tanto Zolov como García Saldaña coinciden en señalar que Avándaro dejó de manifiesto las grandes tensiones latentes entre la juventud y los poderes fácticos de la sociedad mexicana. Avándaro también hizo patente que el rock ya no era un género musical exclusivo de las clases medias y altas, pues tanto en el festival como en los posteriores hoyos fonquis tuvieron participación activa numerosos jóvenes procedentes de barriadas populares.

¹³ Los hoyos fonquis eran espacios marginales en la periferia de la ciudad en donde las bandas daban conciertos ilegales. Ellos permitieron la supervivencia del rock en la década de los setenta.

2.4 La literatura de la cultura juvenil mexicana: el rock literario

Who can know the heart of youth but youth itself?

Patti Smith, *Just kids* (2010)

Si bien la creciente importancia de la juventud mexicana¹⁴ se manifiesta muy tempranamente en la música y el cine, la cultura juvenil no tarda en hacer su aparición en la literatura de un notable grupo de jóvenes escritores mexicanos. Como ya hemos señalado, entre 1964 y 1968 se publican en México tres novelas que revolucionan el campo literario nacional. *La tumba* de José Agustín, *Gazapo* de Gustavo Sainz y *Pasto verde* de Parménides García Saldaña inauguran un movimiento literario que además de dar voz a los jóvenes supondrá una manera revolucionaria y novedosa de representar el radical proceso de urbanización y modernización de la sociedad mexicana de los años cincuenta y sesenta. Como señala Margo Glantz:



Figura 6: Gustavo Sainz, José Agustín y Elena Poniatowska
Fuente: Blog de Gustavo Sainz

¹⁴ A nivel mundial la población entre 15 y 30 años en 1950 era del 26%. En el caso mexicano esa proporción alcanzaba al 32.1%. (*World Population Prospects. The 2010 Revision*. United Nations Department of Economic and Social Affairs Population Division, Oct. 2011)

La ciudad se ha transformado visualmente, ha dejado de ser la que los jóvenes de la Onda conocieron cuando niños y que Monsiváis entrevé diciendo “¿Cuál ciudad? Si acaso entonces, una suma de pequeños pueblos y tribus burocráticas unidas por un corazón comercial” para transformarse en la ciudad de los *department stores*, los Dennys, los Lancers, las pizzas de drive-ins amalgamada a la Merced, la Lagunilla y la Candelaria de los Patos. Esta influencia permea la audición y divide la visión: los escritores la captan, como lo he repetido tantas veces, en su aspecto más concreto y literal, el inmediato, el del realismo enclavado en la sensación. (*Onda y escritura* 25)

Efectivamente se trata de narraciones que cuentan en primera persona las consecuencias de la rápida industrialización y urbanización, desencadenante de un incipiente ascenso de una clase media y alta con acceso a bienes culturales antes solo asequibles a élites oligárquicas. Pero estos bienes que democratizan la cultura como el cine, la televisión y la música popular ya no provienen principalmente de Europa sino de Estados Unidos y su poder transformador llega a poner en crisis la identidad nacional, generacional e incluso artística de estos jóvenes narradores.¹⁵

Estos autores fueron incluidos junto a otros en lo que Glantz llamó “la literatura de la Onda” (1969), sin embargo ellos mismos no se reconocieron en esta denominación ni tuvieron nunca un carácter de movimiento literario, tan solo les unía su manera de narrar las peripecias de adolescentes en la gran ciudad apoyándose en variadas formas de la cultura popular particularmente la música, sobre todo el jazz y el rock and roll, y utilizando sin ambages la jerga juvenil y el slang plagado de expresiones en inglés como instrumento desmitificador. En palabras de Elena Poniatowska:

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

¹⁵ Con respecto al proceso de democratización cultural promovido por los medios de comunicación de masas en América Latina ver García Canclini (1990, 1995) y Martín-Barbero (1987 y 2002).

Los personajes que habitan estas novelas recorren la ciudad en busca de aventuras y alternan cafés cantantes (llamados en México cafés existencialistas) con cabarets e incluso burdeles. Roban coches, dinero a sus padres, se meten en líos con la policía, tienen encuentros eróticos con criadas y niñas bien, viven una vida desenfadada y desencantada, hedonismo puro. Sin embargo de esta manera subvierten las premisas mismas de la estabilidad del estado mexicano. De ahí que aún cuando su rebeldía se limita en gran parte a lo privado, a la larga terminarán por dar lugar al movimiento estudiantil que estremeció la sociedad mexicana en 1968.

José Agustín ha analizado la importancia de la edad de los autores de la literatura de la Onda en los siguientes términos:

Durante 1969 en México ya se podía advertir que la literatura sobre la juventud escrita desde la juventud misma era un fenómeno significativo e inédito. Era distinto a que escritores maduros recreasen sus años adolescentes, pues por muy talentosamente que lo hicieran para ellos esa etapa de la vida era lejana y había un filtro que distanciaba e incluso degradaba la autenticidad al evocarla [...] Hasta donde sé, los precedentes de esto fueron los franceses de las décadas de 1920 y 1930, Raymond Radiguet, Alain Forunier y otros ahijados de Rimbaud. En Estados Unidos, Mark Twain escribió sobre la primera adolescencia, pero él ya era un autor maduro; en cambio, Scott Fitzgerald y J.D. Salinger dieron grandes novelas de la juventud siendo jóvenes ellos mismos, pero fueron casos aislados y en tiempos distintos. [...] En México fue un fenómeno distinto al de Francia, ya que ser joven en los años sesenta era todo un complejo cultural que nunca antes se había dado y que tuvo amplias repercusiones sociopolíticas; por ejemplo, nadie pone en duda actualmente que esa literatura juvenil anunció, preparó y dio forma al movimiento estudiantil de 1968, parteaguas en la historia del país. (José Agustín, 2004, 9)

En efecto, *La tumba*, *Gazapo*, *Pasto verde* son textos con unas características nunca antes vistas en la literatura mexicana y latinoamericana en general. Como bien señala José Agustín no se trata tan solo de una novedad en la temática sino la radical diferencia en la forma de abordarla debida a la contemporaneidad de los autores con sus personajes. Se trata de autores muy jóvenes viviendo un momento clave de transformación en el siglo XX empeñados en narrar su entorno en primera persona.

Pero al hacer esto se alejan del paradigma predominante en la literatura mexicana y latinoamericana. Convirtiendo su realidad circundante en materia narrativa y recurriendo a novedosas técnicas literarias, estos jóvenes autores mexicanos proporcionan una visión moderna y cosmopolita de su país que se aleja mucho de las imágenes tradicionalmente asociadas con México y la cultura mexicana, subvirtiendo incluso uno de sus aspectos más idiosincráticos, el consabido machismo mexicano. Es importante notar que estas primeras novelas juveniles registran cambios notables en las relaciones entre los sexos. Las mujeres no son tan solo objetos del deseo, sino que en muchos casos se convierten en cómplices en la búsqueda intelectual y la aventura hedonista, admiradas no tanto por su belleza física como por su capacidad de subvertir la moral imperante y comportarse como mujeres modernas. No obstante, la problemática de género está siempre sesgada por una visión netamente masculina de la sexualidad y el deseo.

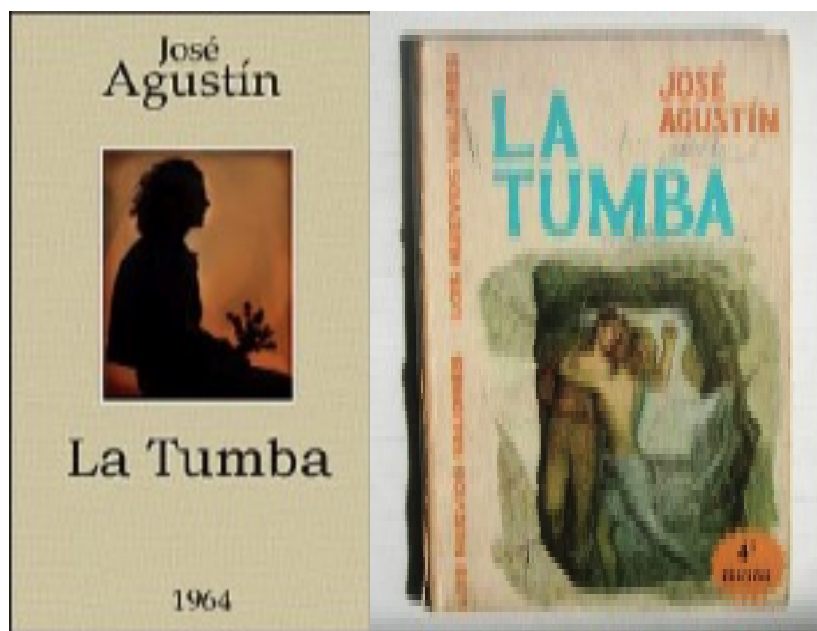


Figura 7: Portadas de las primeras ediciones de *La tumba* 1964 y 1966
Fuentes: Editorial Mester. México / Editorial Novaro. México

La temprana aparición del rock y la cultura juvenil en la literatura a través de estos jóvenes escritores tuvo una gran repercusión en el ámbito de las letras mexicanas, aun cuando el camino a la publicación no estuvo exento de dificultades asociadas, sobre todo, a la extrema juventud de los autores. Sus obras encontraron un notable éxito de público y aceptación e incluso entusiasmo en un sector de la crítica. La manera en que estas novelas resuenan en la juventud mexicana de la época se evidencia en el éxito de ventas que lleva a convertirlas en un fenómeno editorial. Su éxito se debió sin duda al acercamiento de esta narrativa a la experiencia vital de amplios sectores de la juventud mexicana, inexpressados hasta ese momento en la literatura mexicana. La música como refugio utópico que articula las prácticas culturales de los más jóvenes se instala en el centro de estas novelas introduciendo considerables innovaciones en la materia y técnicas narrativas.

José Agustín se enfrentó a verdaderas dificultades para poder publicar su obra. Según cuenta, las editoriales la rechazaban argumentando la escasa edad del autor, no por la calidad de la obra. Finalmente, cuando la presenta en el Taller Literario Mester de Juan José Arreola, una figura prestigiosa dentro de las letras mexicanas, este le ayuda a publicarla como edición de autor y a él se la dedica. Más tarde intenta reeditarla en la Editorial de la Universidad Veracruzana con la ayuda de Emilio Carballido pero este intento fracasa. En 1966 *La tumba* suscita el entusiasmo de Editorial Novaro que la publica en 1966 con algunos cambios del autor y unas estrategias de mercado que incluían una portada sexualmente explícita y el subtítulo *Revelaciones de un adolescente*.

Temiendo que su obra fuera catalogada como literatura de consumo, Agustín exigió que la novela fuera incluida en la colección “Grandes Escritores de Nuestro Tiempo” y, aunque fue rechazado en un principio, Novaro terminó aceptando: “Yo estaba dispuesto a soportar hasta eso,

pero no que mi libro apareciera en la colección de bolsillo de Novaro, aunque se tiraran quince mil ejemplares y se vendieran hasta en las farmacias” (Gunia, 97). Es evidente que José Agustín no se veía a sí mismo como un escritor de literatura de consumo sino como un creador con pretensiones artísticas

Por su parte Sainz presenta su obra a la Editorial Joaquín Mortíz en 1963 y no se publica hasta diciembre de 1965. *Gazapo* se convierte en un inmediato éxito de ventas, hasta el punto que menos de dos años después ya contaba con cuatro ediciones y había vendido 34,000 ejemplares y en 1968 aparece en Nueva York una edición en inglés. En 1966 aparece otro sonado éxito de ventas, *De perfil*, de Agustín, también en Joaquín Mortiz, que llega a adoptar el lema “la editorial de los jóvenes” (Agustín, 2004).

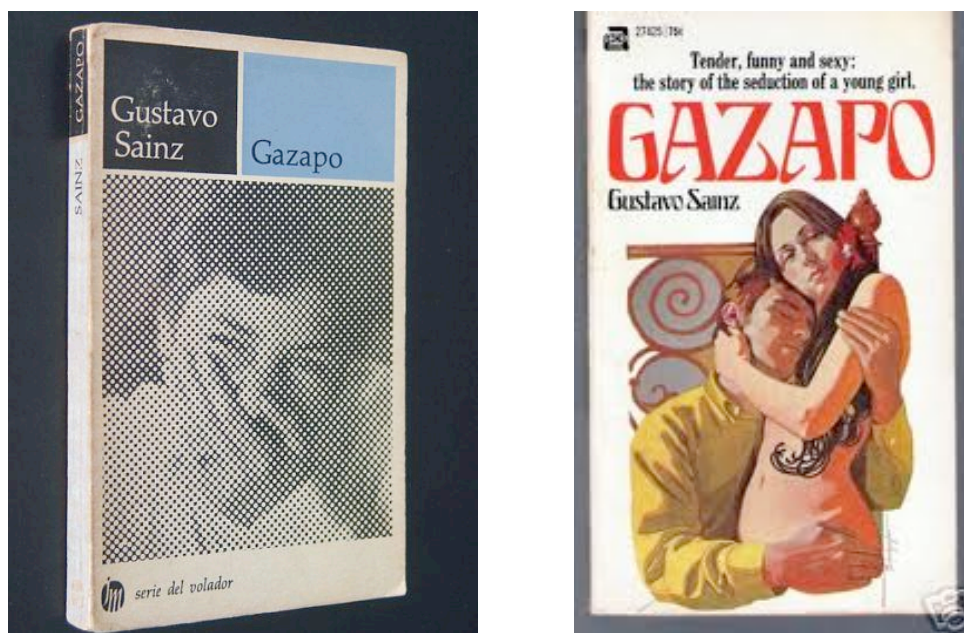


Figura 8: Portadas de la primera edición de *Gazapo*, Joaquín Mortíz, 1965 y la traducción publicada en New York, Farrar, Straus & Giroux, 1968.
Fuentes: Editorial Joaquín Mortiz, México / Ed. Ace, New York

Como queda demostrado en el notable trabajo documental en las crónicas periodísticas y la crítica de la época realizado por Inke Gunia, aunque estas primeras novelas fueron objetadas por los estamentos más conservadores de la sociedad mexicana por celebrar la degradación moral y cultural de la juventud,¹⁶ amplios sectores de la crítica vieron en ellas una seria promesa de renovación de las letras mexicanas. Juan Rulfo dice: "*La tumba* es una de las obras que liquidarán el pasado. Una novela extraordinaria". Emmanuel Carballo, uno de los críticos con mayor peso afirma: "*Gazapo* es una novela que rompe, en cuanto a estructura y estilo con las más próximas y casi siempre ineludibles maneras de novelar en México: con las de Yáñez, Fuentes, y García Ponce" y Ramón Xirau sostiene: "Hoy, y sobre todo en el futuro, *De perfil* es y será un documento del tiempo que vivimos". Muchos coinciden en señalar las virtudes lingüísticas de los textos: "*La tumba* ha traído a la escritura literaria el lenguaje desconyuntado, corrompido y procaz de una nueva juventud, y lo ha cargado de fuerza explosiva y expresiva".¹⁷ Huberto Batis también coincide en señalar cómo el lenguaje acerca estas obras a su público lector pero señala "el peligro del envejecimiento". Carlos Monsiváis, sin embargo, lo vincula a tendencias más antiguas en la sociedad mexicana:

De la onda emerge un slang, una germanía, el lenguaje de una subcultura que pretende la comunicación categórica... No es casual que el lenguaje de la Onda deba tanto al habla de la frontera y al habla de los delincuentes de los cuarenta. En la frontera y en la cárcel, en la corrupción de un idioma y en el idioma de la corrupción se elabora con penuria y

¹⁶ Gunia señala la reacción airada de algunos editorialistas que llaman a la lucha contra una novela "inmunda y obscena" y da cuenta de la polémica desatada sobre el erotismo y el lenguaje soez en *Gazapo* y *La tumba* que se suscitó ante las quejas de madres ofendidas porque sus hijas fueran obligadas a leer estas novelas y cita un artículo de Cristóbal Garcilazo aparecido el 12 de noviembre de 1968 el periódico *El mexicano*: "las madres quejosas [...] no solo se sienten ofendidas por el contenido de la "literatura moderna" que les imponen a sus hijos, sino por las leperadas de que está salpicado" (79).

¹⁷ J.L. Martínez citado en Gunia 98.

terquedad la renovación. [...] La onda es el primer grupo que capta y divulga en forma masiva estos numerosos hallazgos. (*Días* 103)

El carácter testimonial y el uso del lenguaje son los rasgos más unánimemente celebrados por la crítica del momento. Sin duda uno de los juicios más reveladores sobre los escritores de esta generación lo emite Carballo cuando asevera:

Gustavo Sainz encarna entre nosotros a un nuevo tipo de narrador, culto en su oficio y al día. Es probable que no descienda de nuestra tradición novelística (Lizardi, Altamirano, Rabasa, De Campo, Azuela), y casi seguro que no se ha planteado los problemas que hasta hace poco tiempo desvelaban a los prosistas (los dilemas nacionalismo-universalismo, realismo-imaginación, arte comprometido-arte lúdico). Mexicano porque nació, ha crecido y escrito en México, Gustavo Sainz es un narrador que por sus temas y procedimientos puede ser leído y admirado, como brillante aprendiz de escritor, en cualquier país que haya dejado atrás el desarrollo insuficiente.¹⁸

Carballo y algunas otras figuras del *establishment* literario orgullosamente valoraron a estos jóvenes escritores por su inserción en una tendencia literaria internacional que trascendía la temática de la literatura latinoamericana centrada en el problema de la identidad y se acercaba a la realidad urbana y juvenil con nuevos ojos. Gunia (1994) señala que el éxito de Agustín y Sainz los llevó a ser incluidos por Carballo en una serie de autobiografías literarias titulada “Nuevos Escritores Mexicanos del Siglo XX Presentados Por Sí Mismos.” La autobiografía de Sainz salió en mayo de 1966 y la de Agustín en septiembre del mismo año. La inclusión de estos autores jovencísimos y con apenas una o dos novelas publicadas junto a otros escritores mucho más curtidos suscitó un cierto rechazo en el mundo literario. Al respecto un crítico llegó a tachar este proyecto editorial de “elevación grotesca de la juventud” y vio en él un deseo de desplazar a los escritores de más edad (81-82). Sin duda, el interés editorial en las novelas de los escritores de la

¹⁸ “Gustavo Sainz: Una obra que rompe la manera mexicana de novelar”. *La cultura en México (Siempre)* 205: XV. Web. 21 mayo 2014
<http://degazapo.blogspot.com.es/2006/09/gustavo-sainz-una-obra-que-rompe-la.html>.

Onda demuestra la buena acogida de estos textos entre el lectorado juvenil, lo cual las convierte en un producto atractivo. Por otra parte, el rechazo de José Agustín a las estrategias de mercado de Novaro deja entrever sus evidentes intenciones artísticas.

Sin embargo, la represión del movimiento estudiantil y la cultura juvenil que sigue a la matanza de Tlatelolco en 1968 y sobre todo a partir del Festival de Avándaro en 1971, unida a la influencia de los libros de Margo Glantz (*Narrativa joven, Onda y escritura*) que catalogaban a estos escritores como una literatura menor “de la onda” en contraste con una literatura de mayores pretensiones llamada “la escritura” ejemplificada en las obras de escritores como Salvador Elizondo o Juan García Ponce, hicieron que decayera el entusiasmo y valoración de esta manifestación temprana de la literatura de la contracultura juvenil en México. En los juicios de Glantz se mezclaban unas limitaciones estéticas que ella detectaba en la onda como corriente literaria, específicamente su carácter mimético y el subjetivismo de la experiencia expresadas a través de la música: “La onda no aparta la experiencia para indagar en su contexto, intenta confundirse en ella y entregárnosla en el nivel de la sensación inmediata. La estridencia de la vestimenta, la disolución de la conducta restringidas por la mirada se violentan en la magnificación del sonido” (*Onda y escritura* 21). Sin embargo, si bien es cierto que estos autores parten de la experiencia y la amplificación del sonido de su generación, como veremos en el análisis de las novelas de Agustín y García Saldaña, ambos autores a la vez que abrazan la cultura juvenil y su carácter contracultural, evidencian una clara conciencia de sus límites. La escasa apreciación literaria de Glantz está claramente enraizada en una descalificación más general de la importancia y poder renovador de la cultura juvenil de los años sesenta:

Acción detenida y delimitación desdibujada serían la ruptura de la “onda”, la inserción pausada en el *establishment*. Su rebeldía sería escasamente un instante pasajero dentro de un devenir fijado de antemano y encuadrado en los estrechos límites de la sociedad que lo

conforma. A veces la imagen que de la sociedad tiene es producto de sus divagaciones. La juventud se ha marginado, sin embargo. El *rock*, la aparición de los Beatles, Bob Dylan, los Rolling Stones, la difusión de la droga, el “quemarse” con ella y en ella, el estereotipo del hippismo, las luchas estudiantiles, parecen exigir otras respuestas. (*Onda y escritura* 10)

Confluyen pues en la crítica de Glantz su condena por el fracaso cultural y político de toda una generación y su visión del auge de la contracultura juvenil como un fenómeno pasajero con una obvia infravaloración de la literatura que la representa. Pierde de vista Glantz que la irreverencia, el rechazo de los valores establecidos y la práctica de una literatura basada en la inmediatez de la experiencia eran parte de un proceso arrollador de cambio cultural potenciado por la expansión global de los medios de comunicación masiva.

La aldea global era ya una realidad a principios de los sesenta y la literatura juvenil, al igual que el arte pop, no solo dan fe de ello sino que reelaboran los productos de la cultura de masas y les confieren un nuevo significado. Como afirma Jessica Morgan: “Pop [...] was rarely just an affirmative aestheticisation of commodity culture or consumer behaviour but employed the language of advertisements and marketing [...] to turn established communication strategies into political opposition, satiric critique, subversive appropriation, and utopic explorations of collective and individual identity” (“Political Pop: An Introduction”). Ciertamente el artista pop, al igual que el escritor pop, no solo celebra su entorno sino que lo canibaliza y lo interpela. Por eso acierta Glantz cuando años más tarde vincula la onda con el arte pop: “la literatura popular y el lenguaje popular ingresan al ámbito de la llamada literatura ‘culto’ y esto que pasa en todo el mundo se refleja en México mediante la onda. [...] En México, la onda tiene relación con el fenómeno del *pop art*” (*La onda diez años después* 102).

La influencia de Margo Glantz, no solo en el término dado a estos escritores, sino también en su definición como fenómeno literario, es considerable, especialmente por su carácter

polémico. Si bien es cierto que el término llevaba una carga negativa, sobre todo en comparación con la otra tendencia, “la escritura”, Glantz acertó en señalar algunos de los aspectos más salientes en la obra de estos autores que ella identificó como una corriente literaria: “Los escritores que se incluyen plantean antes que nada un rechazo, una ruptura, un rechazo anclado en la destrucción del lenguaje, un deseo instalado en la desintegración de todos los moldes morales y temáticas” (Glantz, *Narrativa joven*: 5). Aunque Glantz afirma haberse inspirado en el cuento de José Agustín de 1968 “Cuál es la onda”, lo cierto es que justo después de la gran represión del movimiento estudiantil que causó la masacre de Tlatelolco, la onda como fenómeno social y cultural había adquirido una mayor relevancia en la sociedad mexicana: “lo que ocurre en lo social alcanza a lo literario” (4). Más importante aun para este estudio, Glantz estableció una clara asociación entre el manejo del lenguaje de estos autores y el rock and roll: “Se quiere ser leído como se oye a los Beatles” (7). Según ella, la influencia del rock se deja sentir en la antiolemonidad, el coloquialismo, la parodia, el carácter autorreferencial (“el imperialismo del yo”), incluso en la tipografía y puntuación. Por otra parte, aun cuando los escritores resintieron ser incluidos en esa categoría, la polémica contribuyó a darle visibilidad a su obra.

En el ámbito de la crítica internacional tanto Agustín como Sainz fueron considerados por Ángel Rama y Emir Rodríguez Monegal como jóvenes promesas dentro de los “novísimos” de la nueva narrativa latinoamericana. De hecho, Rodríguez Monegal los menciona en una conferencia de 1968:

[...] hay actualmente una cantidad de narradores jóvenes que acometen el acto de novelar con la máxima latitud posible y sin respetar ninguna ley o tradición visible, salvo la del experimento. Se llaman Gustavo Sainz, Fernando del Paso, Salvador Elizondo, José Agustín, José Emilio Pacheco en México; en Cuba, dentro y fuera de la isla pero en la Cuba unida por su literatura, son Severo Sarduy, Jesús Díaz, Reinaldo Arenas, Eugenio (sic) Desnoes; en la Argentina, son Néstor Sánchez y Daniel Moyano, Juan José

Hernández y Manuel Puig, Leopoldo Germán García, Rodolfo Walsh y Abelardo Castillo (59).

Y continúa:

Los más visibles, o por lo menos los que ya han producido una novela que los distingue y singulariza del todo, son Manuel Puig, Néstor Sánchez, Gustavo Sainz y Severo Sarduy. A los cuatro los une una conciencia agravada de que la textura más íntima de la narración no está ni en el tema (como fingían creer, o tal vez creían, los románticos narradores de la tierra) ni en la construcción externa, ni siquiera en los mitos. Está, muy naturalmente para ellos, en el lenguaje. O para adaptar una fórmula que ha sido popularizada por Marshall McLuhan: "El medio es el mensaje". Esto no quiere decir, aclaro, que a través de su lenguaje la novela no aluda naturalmente a realidades extra-literarias. Lo hace, y por eso es tan popular. Pero su verdadero mensaje no está a ese nivel, que puede ser sustituido por el discurso de un presidente o un dictador, por las consignas de un comité político o del párroco más cercano. Su mensaje está en su lenguaje (60).

Esta temprana valoración de Rodríguez Monegal iba a influir mucho en el análisis desde un punto de vista lingüístico de las obras de Agustín y Sainz. En las décadas posteriores la literatura de la onda, como pasó a ser llamada, fue objeto de estudio en la academia norteamericana, y también en la alemana, de donde han salido estudios muy concienzudos y valiosos como el ya mencionado de Inke Gunia (1994).¹⁹

No obstante, es posible afirmar que su aporte a la literatura hispanoamericana y mundial ha sido infravalorado y es en muchos casos desconocido, tanto a nivel de la crítica como del público (Avant-Mier), incluso en el caso de una literatura tan afín a la preocupación y estética de estos autores como lo es la literatura norteamericana, para la cual hasta hace poco la literatura latinoamericana era sinónimo de realismo mágico, aunque bajo esta etiqueta se englobaba tanto a escritores del género como García Márquez, Isabel Allende y Laura Esquivel como a otros que nada tienen que ver con esa corriente literaria como Jorge Luis Borges o Mario Vargas Llosa.

¹⁹ Ver Gunia (1994, 2004), Bruce-Novoa, Brushwood (1984, 1989), Carter y Schmidt (eds), Müller.

Esta situación ha cambiado gracias sobre todo al gran éxito y repercusión de Roberto Bolaño. Más aún, las maravillosas aportaciones de autores de gran prestigio en la actualidad, como el ya mencionado Roberto Bolaño, u otros como Juan Villoro, Élmer Mendoza o Yuri Herrera, tienen como precursor literario la irreverencia creativa y la vinculación del *rock and roll* a la renovación estética de la nueva narrativa que llevan a cabo estos jóvenes escritores de mediados de los años sesenta en México.²⁰

La manera en que la literatura de esta generación de escritores mexicanos se inserta en corrientes en ese momento muy novedosas de la literatura a nivel mundial es una de las líneas de indagación de este capítulo y para ello comenzaré mi análisis con *La tumba*, como iniciadora de este movimiento, para luego centrarme en *Pasto verde*, la novela del autor menos conocido y más radical de los integrantes de este grupo. Me refiero a Parménides García Saldaña, escritor maldito y crítico de rock que muere en la miseria en su habitación en una buhardilla del burgués barrio de Polanco en 1982, a causa de una pulmonía complicada de seguro por sus múltiples adicciones. Saldaña es el más innovador de sus colegas de generación y es probablemente el primer escritor latinoamericano que escribe abiertamente en Spanglish, pero su verdadera inspiración aparte del rock, como él mismo decía, era el lenguaje de los barrios bajos que “adoptado por el pretendiente

²⁰ Bolaño vivió en México de 1968 a 1977. Aunque no se puede decir que tuviera nada que ver con la onda, sí militó en un grupo de poetas infrarrealistas que se dedicaba a boicotear todas las manifestaciones poéticas que estimaban convencionales y se enfrentaban frontalmente al *establishment* literario representado sobre todo en la figura de Octavio Paz. La primera novela de Bolaño, escrita a cuatro manos con el escritor catalán A. G. Porta, a principios de los ochenta se titula *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (1984). El rock, el sexo, el delirio de las drogas, la velocidad y la violencia son elementos esenciales en esta novela donde ya se manifiestan algunas de las claves de la narrativa de este gran autor. En el caso de Villoro su cercanía a la Onda es patente en sus primeras colecciones de cuentos, sobre todo *La noche navegable* (1980) y *Albercas* (2005). La narrativa de Élmer Mendoza incorpora esa herencia a la llamada Narcoliteratura, en obras como *El amante de Janis Joplin* (2001), al igual que lo hace Yuri Herrera en *Los trabajos del reino* (2004).

a héroe juvenil el lenguaje es entonces escudo y puñal. Por un lado va a rasgar las formas de la sociedad que han determinado el lenguaje colectivo. En esta posición el lenguaje de la onda es afrenta, reto, desafío a las buenas costumbres y defensa, parapeto, guarida de las costumbres prohibidas” (*En la ruta*, 55-56). Para Parménides García Saldaña todo el poder transformador de la literatura juvenil radica precisamente en esta capacidad de adoptar los gustos y el lenguaje de las clases bajas, de darle voz a “todos los prietos y grasosos del mundo” (ERO, 47). La plasmación de esta opción estética es la adopción de la música popular como experiencia sensorial total que permite a estas clases populares habitar espacios utópicos aurales que escapan las limitaciones del territorio donde les ha tocado vivir.

2.5 *La tumba*: el nuevo ritmo de la literatura mexicana

En agosto de 1964 se inicia la literatura juvenil mexicana con la publicación de *La tumba* de José Agustín. Este fue un año plagado de acontecimientos decisivos para la historia cultural del siglo XX, aun cuando la mayoría de estos eventos ocurre en Estados Unidos, sus repercusiones a nivel global son inmediatas. La tecnología de las comunicaciones, la carrera espacial, el movimiento de los derechos civiles, la sociedad de consumo, el pop art, el rock and roll, los Beatles.²¹ En 1964 el futuro de un mundo global comenzaba a hacerse presente en todos los rincones del planeta y pertenecía a los jóvenes.

²¹ La lista de eventos culturales de ese año es interminable. Los Beatles llegan a los Estados Unidos en febrero, en abril se inaugura la Feria mundial en Flushing, New York, dedicada a “Man's Achievement on a Shrinking Globe in an Expanding Universe”. En julio Lyndon B. Johnson firma la ley de los Derechos Civiles y en octubre Martin Luther King, Jr. es la persona más joven en recibir el premio Nobel de la paz. Ese mismo mes una exposición de los artistas Pop norteamericanos más influyentes titulada *The American Supermarket* en la Bianchini Gallery de New York presenta las obras de arte como mercancías en un supermercado y se convierte en un éxito de masas. Por aquellos días vio la luz el influyente libro de Marshall McLuhan,



Figura 9: Panorámica del Paseo de la Reforma en 1964

Fuente: Skyscraperlife.com

Mientras tanto en México se inauguran el Museo de Antropología y el Museo de Arte Moderno en Chapultepec, se concluye el primer tramo del anillo periférico, y el 1 de diciembre de ese año Gustavo Díaz Ordaz, quien alcanzará singular notoriedad por la cruenta represión de las protestas estudiantiles de 1968, asume la presidencia. Mientras, continúa el auge de los movimientos estudiantiles y obreros. La televisión y la industria cinematográfica captan el ascenso de la cultura juvenil en programas como “Orfeón a go-go”, emitido los viernes en horario estelar, y tienen un éxito rutilante películas como *La juventud se impone* y *La edad de la violencia* dirigidas ambas por Julián Soler. Así era el mundo del futuro hecho presente en el que aterriza la obra de José Agustín.

La tumba se inserta pues en ese ritmo vertiginoso de cambios sociales que se dispara con la gran revolución tecnológica de mediados del siglo XX. Con esta novela la literatura mexicana (e hispanoamericana en general) se hace partícipe de este proceso de aceleración generalizada del cambio cultural a través de una de sus manifestaciones más emblemáticas, la irrupción del *rock and roll* y las culturas juveniles. En este apartado me propongo analizar cómo la temática y estrategias narrativas de esa novela se valen de la música para representar las nuevas formas de

Understanding Media: The extensions of Man donde planteaba su conocida tesis “el medio es el mensaje” y profundizaba en su concepto de la aldea global.

habitar el ámbito urbano que estaban emergiendo. La música clásica, el jazz, los ritmos tropicales y el *rock and roll* invaden la diégesis de esta novela y a través de la interacción de los personajes con estas diversas formas musicales, José Agustín reflexiona sobre los dilemas de la juventud en un mundo tan cambiante.

Aunque *La tumba* aparece publicada en agosto de 1964, cuando el escritor contaba diecinueve años, al final del texto José Agustín data su escritura entre enero-abril de 1961. De ser así, cuando escribió el manuscrito original de la novela el autor tendría dieciséis años, la misma edad que su protagonista, de ahí el carácter autobiográfico y testimonial que se ha atribuido a la novela. Éste es precisamente el rasgo distintivo de *La tumba*, una narración en primera persona que recrea minuciosamente el entorno de Gabriel Guía, un joven de clase media alta de la ciudad de México cuyo despertar sexual, ideológico e incluso literario lo sume en una profunda crisis de angustia existencial. Gabriel Guía es un joven extremadamente culto e intelectual, escritor en ciernes que recorre la ciudad en su propio coche a gran velocidad al ritmo de la música. Va de su escuela preparatoria francesa a cafés existencialistas, a la Ciudad Universitaria, participa en el Círculo Literario Moderno, visita casas de sus amigos en cuyas fiestas se consumen grandes cantidades de alcohol mientras observa con cinismo y repugnancia el mundo de los adultos. Su existencia burguesa, sus continuas decepciones con el mundo corrupto que lo rodea y su incapacidad de salir de él terminan sumiéndolo en una depresión profunda y quizá el suicidio.

Toda esta peripecia vital es presentada en un tono coloquial, irónico, humorístico y plagado de jerga juvenil y expresiones en otros idiomas, especialmente inglés y francés. No obstante, la oralidad y el carácter lúdico de la obra coexisten con una abrumadora erudición filosófica, literaria y musical tratada con absoluta irreverencia y falta de solemnidad. Desde sus primeras páginas, el protagonista nos habla con toda naturalidad de Chéjov, Nietzsche,

Heidegger, Kierkegaard, “Herr Kafka”, Rimbaud, incluye referencias al *18 Brumario de Luis Bonaparte*, a *La Náusea*, a la vez que visita un drive-in, escucha *Lohengrin* de Wagner o Mongo Santamaría y su afrojazz, baila rock and roll, y conversa sobre Pedro Infante y el cine mexicano. Se trata obviamente de establecer claramente su solidez intelectual a la vez que despliega unas estrategias narrativas que se alejan de lo normativo. Al establecer su capital cultural José Agustín deja claro que sus innovaciones estilísticas no son producto del desconocimiento, sino de una voluntad de ruptura.

La novela está dividida en cuatro partes y veintiocho fragmentos, ninguno de los cuales está titulado,²² lo cual consigue la sensación de una narración fluida, de párrafos cortos y numerosos diálogos que enfatizan la oralidad del texto. En cada una de las tres primeras partes se narra la relación de Gabriel con una chica distinta, en la cuarta parte ocurre el decepcionante desenlace de su última relación y su caída en una profunda crisis nerviosa que parece terminar en suicidio. La narración se desarrolla cronológicamente y la acción transcurre en un periodo aproximado de siete meses.

La localización principal de novela es la habitación de Gabriel. De hecho, la narración se inicia con el despertar del chico: “Miré hacia el techo: un color liso, azul claro. Mi cuerpo se revolvía bajo las sábanas. Lindo modo de despertar, pensé, viendo un techo azul” (9). Los despertares de Gabriel y esta imagen del techo azul que en muchas ocasiones da vueltas, como metáfora del círculo vicioso de su existencia, se convierten en un motivo recurrente que sirve para ilustrar su progresiva angustia existencial: “Desperté con los ojos anegados de lágrimas... Nuevamente mi brumosa mirada vio primero el techo. El color azul permanecía. Tuve una ligera

²² En las dos primeras ediciones de la novela, las cuatro partes si aparecían señaladas tipográficamente. En ediciones sucesivas las partes y fragmentos aparecen diferenciados pero no se titulan. Para mi análisis aquí utilizo la edición de 1977 en Editorial Grijalbo.

esperanza de que se transformase en un tono malva, o algo así. El azul se adueñaba de todo formando círculos a mi alrededor. Debo estar mareado, pensé al levantarme; pero no lo estaba” (17). Esta extrañeza frente al entorno y la confusión en su autopercepción evoca el principio de *La metamorfosis* de Kafka. Su cuarto es el escenario del descalabro psicológico del personaje y precisamente en él ocurre el desenlace final.

No obstante, aunque la novela comienza presagiando la depresión del narrador, muy pronto adopta un tono humorístico e irónico cuando el narrador nos introduce a su entorno escolar. Ya desde este momento notamos el carácter rebelde e irreverente de Gabriel, pues se burla de la profesora de francés haciéndole creer que es un alumno aplicado cuando en realidad habla perfectamente el idioma y se refiere a su profesor de literatura como el “Gran Dragón Bizco del Ku-Klux-Klan” (10). El narrador recurre con frecuencia a motes cómicos sobre todo para referirse a los adultos, a los amigos de su padre los llama Obesodioso, Obesomartirizante, Noimportasunombre, senador Robatealgo, dejando así claro su visión desencantada y cínica sobre el mundo adulto al que relaciona reiteradamente con la corrupción, la ignorancia y la lascivia. Es un juego semántico que evidencia su irreverencia y busca marcar distancia frente al mundo adulto.

La relación de Gabriel con la creación literaria es una cuestión central dentro de la novela. Se podría decir que es un texto en muchos sentidos metaliterario y autorreferencial porque la tarea de escribir una novela se extiende por toda la trama y está íntimamente mezclada con las aventuras sentimentales del protagonista-narrador, incluso podría tratarse del texto que tenemos en las manos. Es también un texto de marcado carácter intertextual, cargado de alusiones o menciones explícitas a numerosos autores y obras, especialmente Rimbaud, Salinger y Nabokov.

Ya en el segundo párrafo de la novela el narrador nos presenta la importancia de la literatura en su vida, Gabriel observa con satisfacción un cuento escrito para su clase de literatura. A partir de aquí los intentos de Gabriel de convertirse en escritor aparecen como una constante en la novela y, junto con su fracaso sentimental, son un desencadenante de colapso nervioso y posible suicidio. Ambos fracasos van de la mano en la narración, de hecho, se acerca a Dora, su primera compañera sexual, después que ella, buscando animar la aburrida clase de literatura, lo acusara de plagiar su cuento. Gabriel reta al profesor a demostrar el plagio presentándose con las obras completas de Chéjov, de quien supuestamente ha copiado, y termina sintiéndose muy satisfecho con la comparación. Más tarde ellos se encuentran en una fiesta y después de seducirlo, Dora lo invita al Círculo Literario Modernista, grupo de niños bien con ínfulas de escritores que decepciona muy pronto a Gabriel casi tanto como lo decepciona el sexo. Su desencanto con el sexo corre parejo con su insatisfacción literaria.

Cuando íbamos de regreso, me sentí con el derecho de pedir que dijera la verdad al maestro de literatura. Ella se negó con risas salvajes de triunfo. Entonces me supe derrotado, comprendí que ni siquiera la había seducido: todo se hizo por su iniciativa. Sentí una gran humillación que gradualmente se convirtió en ira. Entonces ya no pedí: exigí. Ella se volvió a negar, ya en plan serio, pero aún con ironía en los ojos. Sostuvimos una disputa ante la puerta de su casa. Por fin nos calmamos. Quedé de acompañarla a la justa de su círculo al día siguiente, y con un glacial beso nos despedimos (20)

A Gabriel le turba y le frustra no ser capaz de controlar a Dora a nivel sexual ni intelectual y termina vengándose al negarse a ayudarla para evitar ser enviada por su padre a estudiar en Europa.

La relación con Dora es bastante conflictiva pero no es la única. Las mujeres de *La tumba* son cultas, hablan idiomas, escriben, aunque no muy bien, y toman la iniciativa sexual con total desparpajo. Dora, Germaine, Laura, Elsa y sobre todo su tía Berta, quien vive en Chicago y viene por unas breves vacaciones, distan mucho de los personajes femeninos tradicionales. Son

mujeres liberadas, complicadas y mucho más alocadas que su contraparte masculino. Verdaderas chicas malas que toman el control. Como hemos visto este tipo de personajes femeninos ya aparecía en el cine de la época, sin embargo, Gabriel tiene serios problemas para aceptar este nuevo papel de las chicas alivianadas.

En su última relación Gabriel adopta el papel de seductor y consigue enamorar a Elsa, una chica bien de una clase social más alta, pero esta acaba estrepitosamente mal por partida doble. Por una parte, sufre una gran decepción al descubrir que la chica “pura” de la que se había enamorado había tenido como amante a su profesor de filosofía. Pero su decepción se profundiza cuando después de algún tiempo de relación Elsa le confiesa estar embarazada. Gabriel parece dudar de su paternidad sin decirlo explícitamente y ante una insinuación de Elsa plantea claramente el aborto. Elsa está bien informada sobre el médico y sus costes, y ella misma sugiere que vayan al día siguiente, y su actitud tanto antes como después del aborto es despreocupada, contenta, voluptuosa. Incluso la noticia de que el aborto la ha dejado estéril parece alegrarla. Aunque Gabriel no plantea explícitamente su decepción con esta reacción de Elsa, es obvio que esta historia ha roto su confianza en el amor o quizá en sí mismo, pues descubre en él un apego a los valores del “amor burgués” que desconocía; su insomnio se hace insoportable, los ruidos en su cabeza no lo abandonan y nada parece calmarlo, ni siquiera el sexo desenfrenado con Elsa. En la parte final de la novela, Gabriel llega después de una tarde de sexo con Elsa:

Fuimos a un hotelucho y ahí fornicamos rabiosamente. Luego la dejé en su casa para dedicarme a recorrer las calles, con el deseo de atropellar al primer imbécil que se me atravesara.

[...] Llegué a mi casa, era ya la madrugada. Todos dormían excepto mi asqueroso ruido. Clic, clic. Todo estaba oscuro. Mi cabeza está oscura. Tropecé varias veces pero llegué a mi ahora odiado cuarto. Me sentía furioso aún, algo extraño después. Mi furia se disipó y vino el añorado sentimiento.

[...] Tras sacar mi cuaderno, empecé a leer el último capítulo escrito de mi novela. Estaba desastroso, lo reconocí. Y pude sonreír por primera vez al hacer una comparación con los versos de Elsa. Clic.

Mejor me mato. Clic, clic. Otra vez. Clic. (96-97)

Fracaso sentimental y fracaso literario van una vez más unidos de la mano. El entorno familiar de Gabriel es la otra fuente de su gran crisis existencial. La relación con sus padres es decepcionante y tensa. A Gabriel le asquea la corrupción de su padre y sus amiguetes, la ausencia de amor entre sus progenitores y la infidelidad de ambas partes que intuye, pero más aún sufre su indiferencia hacia él, sobre todo de la madre que ni siquiera es capaz de recordar su cumpleaños: “Mis ojos comenzaron a anegarse. Tenía el cheque en la mano, viendo nublado. Tres mil. El techo azul triste, sin manchas. Desolación. Estuve así largo rato, sin levantarme. Mi madre aún no me felicitaba. Papá, dinero. Día nublado. La casa silenciosa” (77).

Solo consigue conectar con dos miembros de su familia, primero su joven y atractiva tía, quien lo impresiona con su inteligencia y sobre todo con su cosmopolitismo. Pero en su fiesta de bienvenida ella se emborracha y lo seduce convirtiéndose en una fuente de vergüenza y odio hacia sí mismo que profundiza aún más su creciente desequilibrio síquico. Luego, intima con su prima Laura, una chica con fama de parrandera licenciosa, de la que aprecia su alegría y ligereza. Con ella comparte música, confidencias y una noche loca de embriaguez y travesuras que termina con la muerte, no sabemos si intencionada, de Laura al volcar su coche. La muerte de Laura afecta profundamente a Gabriel y decide dedicarse en serio a la literatura, lo cual prueba ser otro fracaso. Intenta escribir una novela pero tira todo lo que escribe, prueba a escribir poemas (en inglés y francés) pero no le satisfacen los resultados.

En la última sección de la novela, luego del triste episodio con Elsa, Gabriel se enfrenta violentamente a su padre: “Mi padre me regañó por haber faltado a casa tanto tiempo. Su clásico

speech variaba sobre un mismo tema. Yo lo escuchaba con indignación.” Cuando el padre le echa en cara que no se ha divorciado de su madre solo por él, Gabriel le responde llamando “bruja desdentada” a la amante del padre, entonces este “Lanzó una bofetada que pude esquivar. Me insultó a su gusto, pero di la media vuelta, no sin antes haberlo mandado al diablo. Encendí el motor, con rabia, para salir sin hacer caso a las malditas señales de tránsito” (96). La velocidad para Gabriel, al igual que para Laura, es siempre un mecanismo de escape en casos de extrema angustia. Sin embargo, ni siquiera esto lo calma y regresa a su casa y a su habitación para ceder definitivamente a ese impulso autodestructivo que lo había estado tentando a todo lo largo de su narración. Gabriel confiesa dejarse seducir por “las maravillas de la muerte” y redacta su epitafio:

Porque mi cabeza es un lío
Porque no hago nada
Porque no voy a ningún lado
Porque odio la vida
Porque realmente la odio
Porque no la puedo soportar
Porque no tengo amor
Porque no quiero amor
Porque los ruidos están en mí
Porque soy un good ol’ estúpido
Sepan pues que moriré
Adiós adiós a todos
Y sigan mi ejemplo. (97-98)

Pero el final de la narración no aclara si el suicidio ocurre realmente o no. Gabriel toma el revólver, lo carga y lo dirige a su sien: “Qué falta de originalidad soy. Debí haber discurrido algo ingenioso. Y el techo sigue azul y el *Lohengrin* sigue sonando. Clic.” (LT, 99). La novela termina con dieciocho repeticiones de la palabra clic y unos puntos suspensivos, no hay una mención clara de disparos, solo una insinuación. Un final abierto que no nos confirma si Gabriel se dispara y muere. De esta manera, José Agustín resta importancia al acto en sí enfatizando más bien el proceso de desintegración síquica de su personaje presa de la angustia que abarca los tres niveles

de su existencia: el creativo, el sentimental y el familiar. Gabriel Guía es un antihéroe adolescente como Holden Caulfield, pero a diferencia de este último no consigue una redención final. Para José Agustín la alienación social de su personaje frente a un mundo que le parece ajeno es inexorable, su nihilismo narcisista alimentado por su existencia burguesa no le permite escapar a su pulsión de muerte.

La tumba es sin duda una novela muy novedosa, no solo dentro de la literatura mexicana sino a nivel mundial, por su manera de adentrarse el mundo adolescente. En efecto, su recreación literaria del mundo juvenil tiene muchos puntos en común con la manera como éste se representa en la música y el cine de la época que hemos analizado más arriba, tales como los espacios urbanos habitados por los jóvenes, la importancia de la moda, el sexo y los papeles de género, la oposición al mundo adulto y, sobre todo, la importancia de la música como factor de identidad. Sin embargo, José Agustín se esfuerza en establecer una clara distancia para no dejar dudas sobre el valor literario de su obra ni su capacidad como escritor a pesar de su precocidad. La erudición es usada como estrategia para convencer sobre el carácter intencionado de su coloquialismo y falta de solemnidad. Emmanuel Carballo, uno de los primeros críticos en valorar las características de la novela, la llama “la ingenua pedantería” del joven autor. Creo, sin embargo, que es posible interpretar esta pedantería no solo como una simple exhibición de conocimientos por parte del autor, sino también como una estrategia de distanciamiento irónico con respecto al narrador protagonista. En mi opinión, la lectura de la novela se enriquece si consideramos la pedantería de Gabriel Guía como una característica que lo aliena de su entorno (y del lector implícito) y que contribuye en gran medida a su patético desenlace. Se trataría en este caso de una estrategia narrativa con un doble cometido, por una parte se reafirma la formación literaria del autor a la vez que se distancia críticamente de su personaje.

Efectivamente, el personaje exhibe un conocimiento casi enciclopédico de filosofía y literatura, que usa para burlarse de adultos solemnes y compañeros del Círculo, engreídos pero incultos. Su despliegue de conocimientos resulta abrumador y su actitud superior, sobre todo con las mujeres, lo convierte en un personaje hasta cierto punto odioso. Si bien es cierto que José Agustín maneja estas referencias filosóficas y literarias como una especie de pedigrí cultural que a veces resulta excesivo, la novedad consiste en la presentación de estos referentes mano a mano con muchos otros procedentes de la cultura de masas de un modo indiscriminado. Trata a todos por igual de una manera irónica e irreverente que anula cualquier posibilidad de jerarquía o juicio de valor. Esta técnica remite directamente a experimentos artísticos posteriores como el de la carátula de Peter Blake para el álbum de Los Beatles *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), una imagen icónica del arte pop.



Figura 10: Carátula de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967)
Fuente: Regent Sound Studios, Londres

En esta histórica carátula los Beatles posan junto a personajes variopintos del mundo de la cultura, tales como: Charles Chaplin, Marilyn Monroe, Marlon Brando, Bob Dylan, Karl Marx, Oscar Wilde, George Bernard Shaw, Lewis Carroll, Edgar Allan Poe, Carl Jung, Dylan Thomas, Simon Rodia, Fred Astaire y muchos otros, todos posando sin orden ni concierto. Los Beatles se incluyen a sí mismos por partida doble como autores del álbum vestidos de los coloridos uniformes de la Sgt. Pepper Lonely Hearts Club Band y otra poblando el mundo de los personajes en un juego autorreferencial. Como ha demostrado José Luis Pardo en su brillante ensayo *Esto no es música*, este experimento gráfico de los Beatles es una manifestación temprana de la manera como la cultura popular de los años sesenta rompe definitivamente con las viejas jerarquías culturales.

Es precisamente en el terreno musical donde esta ausencia de fronteras entre la alta cultura y la cultura popular tiene mayor relevancia en *La tumba*. La erudición del protagonista se manifiesta también en ese campo, sobre todo en lo referente a la música clásica. Gabriel escucha solo o con amigos a Wagner, Stravinsky, Haydn, Debussy, Ravel, Strauss, Shostakovich y otros. La variedad de sus gustos musicales se registra incluso en sus compras: “En una discoteca compré varios largopléis: Satchmo, Adderly, Debussy y Grieg” (78), jazz y música clásica mano a mano. En muchos pasajes los personajes de la novela pasan de escuchar la música clásica más exquisita a bailar rock o chachachá sin ninguna solución de continuidad, una estrategia narrativa que plasma la ausencia de jerarquización entre alta y baja cultura que caracteriza la cultura pop, a la vez que destaca el carácter realista de la novela como testimonio de su época. El acceso y disfrute indiscriminado de las diferentes manifestaciones de la cultura propagadas por los medios

de comunicación marca la cotidianidad de esta generación y José Agustín recrea esta experiencia que era ya parte del arte pop en su novela.²³

La música es omnipresente en la novela, las numerosas referencias musicales le proporcionan casi una banda sonora y ambientan la narración a la manera cinematográfica. José Agustín usa la ópera de Wagner *Lohengrin* como leitmotiv que evoca la creciente angustia existencial del narrador. Gabriel la escucha en su cuarto, al principio esporádicamente, luego de conocer a Elsa²⁴ cada vez más y al final ya obsesivamente, como una constante autodestructiva. La primera vez que la escucha sale furioso de su habitación al recordar la broma de Dora con el profesor de literatura y casi se estrella al enfrascarse en una carrera con un coche sport cuyo conductor acaba muerto. El carácter ominoso de *Lohengrin* en la novela es patente pues es la música que suena mientras Gabriel escribe su propio epitafio y toma el revólver para suicidarse.

En contraste con la música “seria”, la música popular se asocia a la ligereza, la diversión y la felicidad aún cuando sea efímera:

²³ En la historia del rock and roll existe una canción que tematiza la dinámica de ese proceso y expresa la aspiración de este género musical de convertirse en la nueva música clásica para la juventud. Se trata de *Roll Over Beethoven*, un éxito de 1956 compuesto por Chuck Berry, uno de los iniciadores del rock. Berry comienza diciendo que enviará un disco de R&B al DJ de su emisora local, conmina al insigne músico alemán a apartarse para hacerle un hueco en la programación radial y le pide que transmita el mensaje a Tchaikovsky. Compara el rock con una medicina para el alma e invita a Beethoven agarrar a su amada y disfrutar de la alegría del ritmo desenfrenado del rock. *Roll over Beethoven* es una de las canciones más versionadas en la historia de la música popular y se hizo aún más popular mundialmente luego del *cover* de los Beatles lanzado a finales de 1963.

²⁴ Recordemos que en la ópera wagneriana basada en la tradición nórdica del caballero del cisne, un misterioso salvador acude en un bote guiado por un cisne a salvar una doncella a condición de que nunca se le pregunte su identidad. Elsa es la doncella rescatada por *Lohengrin*, quien la misma noche de bodas causa la tragedia al hacerle la pregunta prohibida. De esta ópera procede la famosa marcha nupcial usada en bodas en todo el mundo.

Yo pensaba frases como qué penoso, don't say, divorciéense, tarareando *la Danza del sable*. Mi padre me dejó por imposible y yo subí a mi recámara para oír *El Lohengrin* y para seguir escribiendo mi novela. [...] Mi madre aún no regresaba y recordé cuando Germaine, refiriéndose a la suya, dijo:

-Debe haber salido con alguno de sus maquereaux.
y comprendí que mi madre andaba en las mismas. *Die Lohengrin* terminó, y sin saber por qué puse un rock

Warden threw a party
In the county jail ²⁵

Pensando en lo hermoso que sería vivir solo, completamente retirado de la sociedad. (81-82)

La música clásica y la ópera suelen ir asociadas a la creación literaria. Las escucha solo cuando se dispone a escribir, con sus compañeros del Círculo Literario Moderno, particularmente con Elsa. En cambio, cuando Gabriel escucha jazz, “afrojazz” o rocanrol su estado de ánimo mejora, se relaja y parece olvidar, por lo menos momentáneamente, su imbatible angustia existencial: “Intenté escuchar música seria, pero se atoraba en mis oídos, negándose a penetrar. Tuve que recurrir al jazz que me dejó una sensación de vaciedad interna” (48). Este pasaje evoca el conocido análisis de Adorno sobre las diferencias entre la música clásica y la música popular, específicamente en lo referido a la atención y su efecto sobre el oyente. De acuerdo a sus postulados en su importante ensayo de 1938, *On the Fetish Character of Music and the Regression of Listening*, Adorno establece una comparación sobre todo entre la música clásica y el jazz. Para Adorno el jazz se basa en fórmulas repetitivas fácilmente reconocibles por el oyente que las disfruta precisamente por eso y sin necesidad de ningún esfuerzo intelectual, lo cual confiere a la música un carácter fetichista a la música como objeto de consumo y causa una regresión infantiloides que a la larga impide al oyente apreciar formas musicales complejas e intelectualmente enriquecedoras. A pesar del enorme aporte de Adorno su análisis ha sido

²⁵ Estos son los primeros versos del éxito de Elvis Presley de 1957 *Jailhouse Rock*.

ampliamente criticado por sus implicaciones elitistas y su incapacidad para comprender los valores intrínsecos de la música popular, específicamente el jazz (Gendron). Gabriel parece encarnar este sesgo elitista de Adorno en su actitud displicente hacia el jazz y la música popular en general, pues si bien la escucha y la disfruta no parece otorgarle ningún valor fuera del entretenimiento más superficial. Agustín parece estar negando a su personaje la posibilidad de refugiarse en la audiotopía que abraza su generación debido a su concepción todavía jerarquizante de la cultura.

En el caso de la novela que nos atañe, la música clásica, sobre todo la ópera *Lohegrin*, tienen un carácter solemne y trascendente, se trata de música “seria”. El protagonista parece sentirse dividido entre el impulso hedonista y celebratorio de la música popular que obviamente disfruta y lo ayuda a salir de su crisis existencial, pero que sin embargo no respeta del todo, y la música clásica que se relaciona a sus pretensiones intelectuales pero lo empuja más al abismo. La actitud ambivalente de Gabriel hacia la música popular se hace aun más evidente cuando se trata del rock y los ritmos tropicales que parece tener en menor estima.

El jazz y el rock aparecen en muchos momentos de la novela: Gabriel baila “low-jazz” con Dora luego de reconciliarse con ella, se divierte incordiando a su madre con las congas del afrojazz de Mongo Santamaría, baila música tropical y *Swing Down Sweet Chariot* de Elvis Presley con su tía Berta, escucha *Solitude* de Duke Ellington con su prima Laura pero ella lo cambia por rock y esto les sirve de aliciente a lanzarse a una divertida aventura sobre ruedas, no sin antes robarle un broche de esmeraldas a su madre para pagar los gastos:

Una multitud de muchachitos idiotas (con suéteres de grecas y toda la cosa) se lucían patinando, como si estuvieran en Cortina d’Ampezzo. Laura fingiendo no saber patinar, tiro a cuanta persona se cruzaba por su anárquico camino...Yo la veía de lejos, sonriendo...Antes de salir nos atiborramos de Sándwiches y malteadas. Luego Laura dio cuatro vueltas a la pista con piruetas y todo. El instructor se puso verde. A las ocho

cuarenta salimos de la Arena México y fuimos al Pedregal. Fiesta en casa del senador Robatealgo. Nos miraron escandalizados porque éramos los primeros en llegar y no vestíamos adecuadamente: Laura, pantalones: yo, levis y chamarra de gamuza. Rocanloreamos sin tregua...La fiesta estaba infame pero nos divertimos epatando a los presentes. (52-53)

Éste es el momento más feliz de la novela pero la alegría acaba pronto, pues Laura muere poco después. Es obvio que el rocanrol ayuda a Gabriel a canalizar su rebeldía e insatisfacción frente a la sociedad burguesa de la que forma parte de manera lúdica, no autodestructiva. Sus ambiciones literarias, en cambio, parecen hundirlo en una profunda desesperanza. Él intenta aplicarse seriamente a la escritura, siempre acompañado de *Lohengrin*, pero siente que fracasa y su salud mental cae en picado. El protagonista trata infructuosamente de conectar con sus compañeros de generación y clase social pero no lo consigue, y en ello radica precisamente su esterilidad como escritor. Gabriel fracasa porque intenta escribir una literatura solemne y trascendente como la música que escucha pero que lo aleja de sus vivencias e impulso vital. *Lohengrin* es usado pues como intertexto musical que permite al autor implícito parodiar las angustias existenciales de su personaje. La apreciación de José Agustín por el rock es evidente por la variedad de obras que ha dedicado a este género musical. Entre estas obras está destaca la primera: *La nueva música clásica* (1968), seguida más tarde por *El rock de la cárcel* (1984), *La contracultura en México* (1996), *Los grandes discos de rock: 1951–1975* (2001), *La ventana indiscreta: rock, cine y literatura* (2004), *La casa del sol naciente (de rock y otras rolas)* (2006).

Gabriel vuelve a recurrir a la música cuando recibe un decepcionante regalo en metálico de su padre. Decide dar una fiesta y utiliza los tres mil pesos para contratar una orquesta, Los Colosos del Huarachazo, meseros y “barhombre”:

Llegaron unos compañeros de la escuela con sus parejas cuando la orquesta atacaba un rocanrol. Mis amigos aullaron de alegría al empezar las hostilidades, bailándolo. Elsa regresó y nos unimos a la jauría de los compañoebrios. Tal parece que el rock fue el grito

de guerra, pues empezaron a llover invitados en busca de jaiboles. Mi madre no estaba y lo extraño era que mi padre estuviese...La fiesta fue, como la gente dice, de mucho relax. Todos se divertieron al encontrar lo indispensable: ganado hembruno, música y licor. (Yo también encontré las tres evasiones para mi seudodiversión). Tampoco faltó el ridículo de siempre que empezara a bailar rumba, con sus inevitables gruñidos simiescos, siendo el foco de todas las risas.

Su actitud cínica revela una alienación creciente de su entorno. “El grito de guerra” del rock pierde aquí cualquier significado subversivo pues junto al alcohol y el sexo forman parte de esa tríada de “seudodiversión” que no lo rescata de su angustia existencial. El lenguaje despectivo se torna aun más evidente cuando se refiere a la rumba. El obvio racismo en su comentario “inevitables gruñidos simiescos” es quizá una de las instancias donde se hace más evidente la necesidad de diferenciar entre narrador y autor implícito. Creo que Agustín se vale aquí de una variación del narrador no confiable para transmitir una visión crítica de la juventud de clase alta. Como ha señalado Brushwood, Agustín confiere a su personaje un carácter atractivo pero también devastador, para el lector implícito resulta imposible no identificarse con sus ironías con respecto al mundo adulto. Sin embargo, su cinismo, nihilismo narcisista y distanciamiento afectivo resultan excesivos y le impiden provocar empatía en el lector. Al exponernos a su lado más odioso el autor implícito se separa considerablemente de su personaje y sus opciones vitales. Esto es sobre todo patente en sus relaciones con las mujeres, especialmente en el caso de Elsa:

La cosa duró hasta las cinco de la mañana, cuando solo quedábamos Elsa y yo. Músicos, barcuates y meseros habíanse pirado. El estéreo demostró, de nuevo, su utilidad y bailamos unos momentos, hasta que Elsa decidió quedarse conmigo. Por suerte, mis padres brillaban por su ausencia.

La segunda mañana consecutiva viendo la espalda de Elsa me dio la impresión de algo sucio y triste...Veía la piel: blanca, tersa, y luego, la azules del techo, y mi cuarto, y los muebles, y la ventana, y el tocadiscos, y mi mano, y yo. El vértigo, los círculos, vueltas ininterrumpidas abrasando a mis ojos cerrados. Todo en mi cabeza. (78-79)

Es obvio que la relación con Elsa no lo satisface, sencillamente no la ama. Ella no puede rescatarlo de su profunda desesperanza, es tan solo una compañera en su escapismo. La relación

se inicia con unas grandes expectativas, Gabriel intenta acercarse como su compañero intelectual y comienzan compartiendo sus inclinaciones literarias y musicales pero muy pronto se decepciona de ella y termina adoptando con ella la misma actitud cínica y soberbia que con el resto de la gente. Gabriel, como Lohengrin, pone su confianza en Elsa, la doncella, pero ella le falla como ideal romántico pues la noción del “amor burgués” de la que trata de alejarse termina siendo más fuerte que su intención de cambio. En efecto, como ha observado Charlotte Lange: “la parodia basada en *Lohengrin* supone una burla de la fachada ondera que sólo logra esconder de forma superficial las actitudes conservadoras de Gabriel” (197).

En la ominosa relación del narrador protagonista con las mujeres encontramos pues una clara instancia del distanciamiento crítico del autor implícito con respecto a su personaje. Gabriel se divierte con las liberadas chicas de su entorno, chicas que hablan de literatura y filosofía, no aspiran a casarse y viven la vida de una manera tan hedonista como sus compañeros. Sin embargo, parece no respetarlas precisamente por eso cuando dice que se enamoró de Elsa porque creyó encontrar en ella a alguien que no era de “la onda”, y en eso estriba su decepción que termina en desamor hacia ella. Es obvio que Gabriel se comporta con Elsa de una manera fría, cínica e innecesariamente cruel. No la respeta como su igual intelectualmente hablando y la desprecia por su pasado basándose en unos valores de pureza de los que él mismo dice renegar. Estas contradicciones, que se manifiestan musicalmente en su obsesión con la ópera de Wagner, demuestran la incapacidad del protagonista de romper con los convencionalismos de su clase y le impiden superar su terrible angustia existencial.

Cuando reaparece Dora, quien le había enviado una carta contándole su reciente adhesión al marxismo, lo que había dado un nuevo sentido a su vida: “he de proletarizarme-¿se dirá así?- eso deberías hacer tú?, dejar esa vida retrógrada que llevas?” (61), Gabriel se alegra muchísimo,

pues ella es la única mujer que logra su respeto y genuino aprecio, pero Dora solo está de paso. Al encontrarse con ella se da cuenta que su transformación es real: no bebe alcohol, no juega con él pero le muestra aprecio y lo anima a cambiar: “Tienes que buscar para entablar la batalla, ¿oyes?... Yo sé qué busco, pero tú debes buscar aún. Maldita sea, escúchame, Gabriel, hay que hacerlo. Entiende, por lo que más quieras, hay que buscar.” (84) Gabriel sabe que Dora tiene razón pero no puede seguirla: “Es imposible, ya estoy muerto, morido, fallecido; necesito una tumba” (85).²⁶ No hay redención posible para Gabriel, ni en la literatura, ni en el arte, ni en la pura evasión, ni en el amor. Su desconexión del mundo crece y él no puede hacer nada para evitarlo.

Críticos como Brushwood, Bruce-Novoa, Pelayo y la misma Gunia coinciden en señalar las notables innovaciones tanto de esta novela como de la posterior *De perfil* (1966) en la creación de un lenguaje literario a partir del habla de los jóvenes de su generación. Tal como señala Jorge Ruffinelli:

En lo que atañe al lenguaje y a las técnicas narrativas, la Onda se maneja con libertad con respecto a la tradición, y así frente al nacionalismo idiomático opone el uso de modismos, frases hechas o simplemente palabras en inglés (y en francés e italiano: véase *La tumba*) que se introducen a su lengua subrepticamente a través de las letras del *rock* (159).

La música es a la vez una forma de acercarse a la realidad y una fuente de innovaciones narrativas, no solo al transformar el lenguaje sino también mediante el ritmo que imprime en el texto literario. Pelayo, por otra parte, argumenta que en el lenguaje de *La tumba* “más que una literatura de la Onda, por el peculiar uso del lenguaje, lo que encontramos es una creatividad

²⁶ Victoria Carpenter argumenta que esta reafirmación de la hegemonía masculina en la novela es un mecanismo de control del texto. Según Carpenter el control textual que ejerce Gabriel sobre sus contrapartes femeninas es su manera de resistir el control que mujeres como su tía Berta o Dora tienen sobre él. Creo que ciertamente su actitud con Elsa es una reafirmación de su masculinidad, anteriormente maltratada por esos personajes. Gabriel no sabe responder al desafío de mujeres fuertes y liberadas.

lúdico-inventiva que parodia la literatura y el quehacer literario”. Para Pelayo, Agustín se vale de una mezcla del lenguaje popular juvenil con el tono retórico de una escritura seria para llevar a cabo una parodia de la buena literatura y la alta cultura. Ciertamente Gabriel no solo es un autor fracasado, sino también pretensioso, pedante y alienado de su realidad. Su búsqueda literaria, paralela a sus peripecias amorosas, es tragicómica y solo le conduce a la autodestrucción. Es precisamente la erudición tanto literaria como musical que despliega su personaje, asociadas a sus concepciones estéticas y morales un tanto retrógradas, lo que le impide realizarse como escritor pues en su empeño por vincular la creación a la alta cultura y desechar lo popular por su vacuidad pierde la capacidad de comprender y representar el mundo que le rodea. Es este desfase lo que conduce a Gabriel a un proyecto literario frustrado y estéril.

Tres años más otro chavo mexicano de poco más de veinte años publica una primera novela que siguiendo los pasos de su contemporáneo ira aún más lejos en su celebración del rock llevando su novela al límite del delirio sicodélico. *Pasto verde* de Parménides García Saldaña es la respuesta hippie y alucinada a *La tumba*. Su protagonista ya no quiere ser escritor sino que sueña con ser estrella de *rock*.

2.6 *Pasto verde*: la novela del delirio sicodélico

Reporter: How did you find America?

John: Turned left at Greenland.

Reporter: Do you often see your father?

Paul: No, actually, we're just good friends.

Reporter: Are you a mod or a rocker?

Ringo: Um, no. I'm a mocker.

A Hard Day's Night (RU, Richard Lester, 1964).



Figura 11: Parménides García Saldaña
Fuente: Revista Replicante

Si José Agustín con *La tumba* le cambia el paso a la literatura mexicana, Parménides García Saldaña con *Pasto verde* la acelera hasta perder el sentido y la manda a otra galaxia. Si Gabriel Guía cede ocasionalmente al desenfreno del rocanrol aunque vive instalado en la angustia operística del *Lohengrin* wagneriano, Epícuro, el personaje central de *Pasto verde*, nos cuenta sus peripecias vitales al ritmo acelerado del rock, y en ocasiones la rumba y el chachachá, con una velocidad e incoherencia característica del consumidor de barbitúricos.

Pasto verde es antes que nada producto del auge editorial de la literatura juvenil, pues se publicó en el marco del concurso popular “Seis Primeras Novelas en Competencia de Jóvenes Escritores Mexicanos” organizado por la Editorial Diógenes²⁷ a finales de 1967 con el propósito de proporcionar fondos a un joven escritor para el desarrollo de una segunda novela. Según

²⁷ La Editorial Diógenes fue un proyecto editorial sacado adelante por el reputado intelectual mexicano Emmanuel Carballo. La editorial se lanza precisamente con la publicación de estas seis obras: *Larga sinfonía en D* de Margarita Dalton, *Los hijos del polvo* de Manuel Farill Guzmán, *El libro del desamor* de Julián Meza, *Mejicanos en el espacio* de Carlos Olvera, *En caso de duda* de Orlando Ortiz y *Pasto verde* de García Saldaña.

Cabrera López “estas novelas marcan la emergencia de la nueva cultura juvenil en México” (149) y demuestran el apoyo de una figura como Carballo a este proceso.

Pasto verde aparece en julio de 1968 y, aunque no consigue ganar el concurso, no tarda en convertirse en una novela de culto. Ya en agosto de ese año, Miguel Donoso Pareja, uno de los primeros críticos en reseñarla, la llama “la novela del delirio sicodélico” y “el primer libro “hippie” mexicano” (Gunia, 216). Y tiene razón Pareja, *Pasto verde* es un texto radicalmente diferente, no es una novela convencional en tanto carece de una trama como tal y efectivamente se lee como un delirio narrativo inducido por sicotrópicos. En un artículo reciente José Colín relaciona la narrativa desenfadada y escandalosa de Parménides en *Pasto verde* con experimentos similares aunque más convencionales de los estridentistas de los años 20 y 30 (23).

Aunque *Pasto verde* está dividida en tres partes, dos largas y una final muy breve, el flujo de la conciencia avanza como un torrente desenfadado conectando experiencias del mundo interior del narrador como sueños y visiones con la narración de eventos o experiencias reales que sin embargo no siguen una sucesión cronológica o coherente. Esta novela establece claras relaciones intertextuales con los textos de la generación Beat, su técnica recuerda la prosa espontánea de Kerouac y sobre todo recuerda los delirios de Burroughs aunque con un tono mucho más lúdico, humorístico y satírico que ellos. La radical irreverencia adolescente de García Saldaña abarca todos los niveles de la sociedad y la cultura. La familia, las costumbres tradicionales, la política, las marcas de identidad, las élites culturales, el arte y el lenguaje mismo, todos son objeto de su corrosiva burla. Parménides es un *mocker*, pero un *mocker* afectuoso.

El título de la novela proviene de una canción de Angélica María grabada en 1966. Esta a su vez es una versión en español de *Green Grass*, una canción del mismo año del grupo estadounidense Gary Lewis and The Playboys. Aunque la letra en español difiere del original en

ambos casos se alude a la relación entre el amor y un exultante paisaje primaveral. Sin embargo, mientras la canción del grupo norteamericano establece una relación entre la llegada de la primavera y la sensualidad, en “Pasto verde” ese matiz desaparece:

Desde mi ventana veo el prado verde
y es que siempre que el sol sale
sobre el prado verde veo brillar por la magia del amor

Todos los que se aman viven en primavera
y aunque nunca el sol salga
siempre prado verde veo brillar por la magia del amor

Cuando llega el invierno siempre brilla el prado verde
aunque no haya sol así es el amor
porque los enamorados vemos todo a nuestro modo
y por eso al amar el prado verde ha de brillaren

Desde mi ventana veo el prado verde
y aunque nunca haya luna
siempre prado verde veo brillar por la magia del amor
por la magia del amor, por la magia del amor

Angélica María, quien era conocida desde principios de los años sesenta como “la novia de la juventud” o “la novia de México”, había tenido precisamente por esa época un sonado romance con José Agustín mientras filmaban *Cinco de chocolate y una de fresa* (1967), película con guión de este escritor. De tal manera el título de la novela de García Saldaña es una doble alusión a dos acontecimientos recientes del entorno cultural juvenil, el éxito de la canción de la cantante y su relación con el conocido escritor. Obviamente, el título es también una alusión velada a las drogas ya que la marihuana es llamada con frecuencia *grass* en inglés.



Figura 12: José Agustín, Angélica María y Luis Torner durante el rodaje de *Ya sé quién eres* (1971). García, Gustavo y Coria, José Felipe. *Nuevo Cine Mexicano*.
Fuente: UNAM

Pasto verde parece estar en diálogo constante con *La tumba* y José Agustín a quien apoda Pepcoke Gin. De hecho la novela abre con una especie de llamamiento a abandonar el carácter exageradamente intelectual y existencialista de la novela de José Agustín:

THEGIRLFRANCE está leyendo un poema de Rimbaud y Las Flores del Mal de Baudelaire y cuando le hablo por teléfono siempre me dice lee la Antología Económica de Silva Herzog nena le digo deja ya las pendejadas a un lado si sabes hablar francés de todos modos no sirve para escribir bien digo si en el fondo no hay nada de nada sirven forma y estilo y hay veces que cuando me das consejos que yo estoy en el abismo me asomo a mi ventana y veo que de mi balcón una nena parecida a ti se va cayendo sabiendo que es la nada nena dejemos a una lado las pendejadas y aprendamos a vivir ¡Sabor ahí!
(7)²⁸

Esta es una cita interesante pues satiriza lo que para Parménides representa el carácter retrógrado de la intelectualidad mexicana. Por una parte los gustos literarios y la búsqueda de estilo del personaje aparecen vinculados a lo más excelso de la cultura francesa del siglo XIX: Rimbaud y Baudelaire. Pero también se presenta al personaje de la chica francesa leyendo un texto económico de Silva Herzog, prestigioso teórico de la política de sustitución de

²⁸ Utilizo aquí la primera edición de la novela de julio de 1968 en la Editorial Diógenes. Reproduzco la tipografía característica del texto original.

importaciones vigente en la economía latinoamericana de los años cincuenta y sesenta como alternativa a la dependencia del imperialismo yanqui. Por el contrario, Epicuro, el protagonista aparece fascinado por los Estados Unidos, todos sus referentes culturales provienen de la cultura norteamericana. Esta cita también introduce el leitmotiv ¡Sabor ahí!, una exclamación típica de los ritmos caribeños, en claro contraste con la erudición del resto del pasaje.

El texto vuelve a *La tumba* con una referencia a la angustia existencial del protagonista. La referencia musical correspondiente es la canción *Going Out of My Head*, obviamente otra alusión a los problemas psicológicos de Gabriel Guía:

Las Tánias danzando modernamente frente al monumento a la revolufia Angélica
M grabando Going out of my head Richard O tomando fotos Yomerodio dirigiendo la
grabación (I'm Phil Spector babe) Pepcoke Gin dirigiendo la orquesta Angélica muy
inspirada la nena cantando Going out of my head

Richard O tocando la guitarra

Tomando fotos con su cámara alocada clic clic clic clic (alguien antes de minas
usó estos ruidos oh oh oh camarita de mi vida camarita de mi corazón ¿me prestas tus
ruiditos para esta canción? (8)

Recordemos que Gabriel oía constantemente esos ruidos, con esta lúdica referencia Parménides García Saldaña establece claramente el intertexto central de la primera parte de su novela. Más adelante aparece claramente cuando uno de los personajes: “Toma el libro *La Tumbadora* del autor Pepcoke Gin” (120) y luego en su característico tono irónico Epicuro nos cuenta “Un poco en onda acompañado de los rodantes llego a casa de Pepcoke Gin. Motivo: ver (¡Oh Dios, solo ver!) a su divina esposa Daisy. Gin nos firma sus libros. Le decimos que su libro sobre los cuates burgueses es muy bueno. Claro, que todo porque tiene una esposa divina” (146). La relación intertextual parece al mismo tiempo lúdica e irónica. *La tumba* es un claro referente para *Pasto verde* pero García Saldaña toma distancia de la angustia existencial expresada en la

novela de Agustín con la música de Wagner, contraponiéndole un vitalismo desenfrenado y hedonista.

Al dialogar con *La tumba* Parménides no solo establece distancias sino que le da un merecido homenaje a una obra que entiende como precursora de la suya. Evidentemente aunque Epicuro no evidencie la gran angustia existencial de Gabriel, tratándose de una representación absolutamente irreverente del entorno de los jóvenes, Saldaña muestra sensibilidades muy similares a las de José Agustín, salvo que en un entorno social más de clase media. Dos temas centrales en ambas obras son la exploración de la sexualidad en el contexto de un profundo cambio de los valores tradicionales asociados con el matrimonio y la virginidad y la náusea frente al mundo adulto dominando por la hipocresía en el plano moral y la corrupción en el ámbito político.

Epicuro, como Gabriel, es un inadaptado en el plano amoroso y sexual pero mientras Gabriel se muestra abrumado por la abierta sexualidad de las mujeres de su entorno y parece albergar valores burgueses sobre los papeles de género, incluso la virginidad como prueba de pureza, Epicuro tiene otro problema: conseguir que las nenas fresas o cuadradas le hagan caso:

tienes que vivir sin prejuicios, que no frustres tu vida sexual nena, que hacer el amor es algo simple, que la época de hacer el amor llega y no hay por qué tener miedo, tienes que ser sincera contigo misma nena, darte, sin esperar nada, eso es el respeto, dar sin esperar nada a cambio, el amor está en ti, no lo escondas nena, no te traumes, no te frustres, ama, ama, ama... (22).

El protagonista de *Pasto verde* lucha contra los valores morales de la clase media y trata de convencer a las chicas bien de practicar el amor libre como panacea ante la decadencia moral del mundo adulto, pero el aspecto nada convencional de este antihéroe no consigue seducir a las mujeres de su entorno, sus referencias a Lolita o *El libro del buen amor* como ejemplos de erotismo no le sirven de nada, su resistencia a usar el lenguaje romántico convencional le pasa

factura: “la forma en que me ve Escuerina, la forma en que me habla, pero de seguro me dijo que no por la facha de rebelde sin causa, pero cambiar de facha por una novia fresca, nunca, nunca” (142).

Éste es el origen de sus numerosas fantasías musicales donde él se convierte en un adorado ídolo juvenil llamado Epic Aris, sin ninguna dificultad para ligar con las chicas. En una de estas historias alucinadas Epicuro aparece en el púlpito del templo de una secta donde el predicador aterroriza a las mujeres con un sermón en extremo misógino: “ved cómo andáis vestidas, locas, maniáticas, cuasipluscuamprostitutas, mujeres de la calle, airadas, airadas, descaradas, bola de corrompidas” (38). Epicuro cual superhéroe irrumpe en el templo: “Un relámpago cae sobre el predicador, un relámpago sicodélico, todas las nenas aplauden. ¡Bravo! ¡Bravo! ¡Bravo! y llego con mi conjunto rocanrolero Los Dientes Macizos” (39). La escena es descrita como un concierto de rock típico, presentación de los músicos, reacciones histéricas de las chicas y actuación: “El Rey al piano (las nenas se alocan, aplauden y gritan saltan de sus asientos) y su servilleta: el Amo de las Nenas, Epic Aris. Okey, one, two, three, four. Entra el bajo. Satisfaction. Wow, wow, wow, wow, las nenas gritan, lloran, se desmayan, corren hacia el escenario” (39). El público enteramente femenino y vestido de minifalda expresa su amor con pancartas a los diferentes miembros del grupo y proclaman “We like the Rolling Stones! We like Los Dientes Macizos!” (39). Un conjunto de rock convertido literalmente en superhéroes liberadores de la sexualidad femenina, adalides de los nuevos valores de la *flower generation*, hacer el amor no la guerra.

Epicuro propone claramente unos valores generacionales muy alejados tanto de sus raíces culturales mexicanas como de los valores de la “Colonia Medianía”:

Trataré de no ser como los demás y por eso hoy uso lentes oscuros nada más para distinguirme y por eso uso botas de cuero con barro para no olvidarme del camino andado y por eso escucho discos de los Rolling Stones y los Beatles para no confundirme con la gente fresa y para no confundirme con la gente cuadrada uso la melena abultada y nena recuerda que de tu situación tus papás no tienen la culpa de nada nada más que tú debes de saber quién decide tu vida si la estulticia o la calma si el nuevo bravo mundo o la decadencia yo no soy del pri porque las instituciones me enferman (31)²⁹

Parménides parece asociar la decadencia, la estulticia, el conformismo a toda la “idiosincrasia u idiotagracia” nacional, y llama a una rebelión juvenil basada en el individualismo expresivo del “nuevo bravo mundo”. Su protagonista aborrece las marcas de identidad nacionalistas y el uso oportunista que hacen de ellas los corruptos políticos, “la transa”. En efecto, el tono paródico del texto se manifiesta como autoparodia en la contraportada misma en dos columnas tituladas “Autorretrato” y “Autocrítica” donde el autor inicia su presentación con unos conocidos versos de la canción folklórica venezolana *Alma llanera*: “Antes que nada debo confesarme hermano de la espuma de la garza y del sol ... desde los doce años colecciones fotos revista y libros pornográficos mis héroes son agustín lara el charro avitia y maría victoria”. En su desternillante caracterización García Saldaña no pierde oportunidad de aludir a referentes importantes de la identidad mexicana: “el fin que perseguí al escribirlo es absolutamente pedagógico y moralista si acaso hay influencias estas son totalmente inconscientes pero si debo señalar las más obvias BENITO JUÁREZ JUSTO SIERRA y las novelas de viajes espaciales” y se despide “desde la Narvarte con amor parménides”. La irreverencia como marca de identidad personal y garantía de libertad se antepone a los sagrados héroes de la mexicanidad.

En cambio, relaciona la honestidad y la independencia de criterio con el acceso a bienes culturales de carácter internacional: “pero no se espanten chaparroburgueses yo solo sé leer en

²⁹ Nótese la referencia al clásico de Aldous Huxley *Brave New World* (1932), un estado utópico de felicidad acrítica que el autor rechaza.

inglés y todo lo que estoy diciendo lo aprendí en las obras de Shakespeare y también en la vida del Buscón de Quevedo, yo más que mexicano debo ser charro francés y desde entonces ando en el camino regalando Howl! que es un poema de Allen Ginsberg!” (32).

El uso constante del inglés es precisamente una característica lingüística y estilística muy importante de *Pasto verde*. De hecho la novela merecería un estudio como un caso muy temprano de un texto escrito en Spanglish. Parménides García Saldaña estudió varios años en Estados Unidos, específicamente en Baton Rouge, Louisiana, con lo cual tiene un dominio muy fluido del inglés a nivel coloquial y mezcla con mucha facilidad los dos idiomas, en muchas ocasiones utiliza también traducciones propias de expresiones en inglés con efectos muy cómicos (LOSCUATESQUERUEDAN por los Rolling Stones) .

Pasto verde es también una novela altamente autorreferencial. En muchas ocasiones el autor implícito se refiere a sí mismo y a las características del texto que nos presenta. Por ejemplo, un monólogo interior de un par de párrafos completamente en inglés concluye así:

i'm swingin' babe digo cotorreando el punto en la onda del camino nena. A la gente que le haya parecido chocante o sangrón o pedante o falso o lo que sea mi anterior streamofconsciousness en checoslovaco por favor échense gotas hay veces que su servilleta trata de ser original ¿no? digo uno puede tener sus corrientes de conciencia en el idioma que se le antoje yo prefiero mis corrientes cerebrales en checo o hawaiano digo es agradecimiento a mis padres que me obligaron a estudiar ochenta idiomas pa' de grande ser culto (¿contentos papá y mamá?) en agradecimiento a los contribuyentes de mi cerbatana que me mandaron a estudiar a una universidad gabacha, gracias papi, gracias mami aclarada la onda sigo el parroteo (9).

Saldaña no solo hace unas claras referencias autobiográficas sino que las relaciona directamente con una característica esencial de su prosa. Escribe en *Spanglish* porque ha vivido entre dos mundos y por tanto es un individuo bilingüe y multicultural. Parece querer dejar claro que no se trata de una vacua exhibición de pedantería. No olvidemos que a José Agustín se le criticó su “ingenua pedantería” y que como él mismo señala en su artículo “La onda que nunca

existió”, Carlos Monsiváis los tildó de ser “los primeros gringos nacidos en México”(12). Parménides quiere adelantarse a esas críticas estableciendo ya desde el principio, y se presenta como lo que es: un hijo de la clase media mexicana con amplio acceso a instituciones educativas estadounidenses.

Si las elites oligárquicas porfirianas de a finales del siglo XIX y la nueva burguesía de la primera mitad del siglo XX todavía miraban a Europa, particularmente a Francia, como garantes del acceso privilegiado de sus hijos a la cultura, en la segunda mitad del siglo las clases medias mexicanas comienzan a confiar este papel a los Estados Unidos. Por supuesto, este cambio es producto del ascenso de los Estados Unidos como primera potencia mundial pero también de los esfuerzos modernizadores de gobernantes mexicanos como Miguel Alemán.

Como resulta evidente sobre todo en *La tumba* este notorio cambio resulta liberador sobre todo para los jóvenes, pues el predominio de las connotaciones nihilistas y decadentes de la elitista alta cultura europea de la posguerra es sustituido por el refrescante optimismo, ingenua confianza en el progreso y sobre todo carácter mucho más democrático de la cultura pop estadounidense. Y son precisamente las manifestaciones culturales asociadas a este país las que son muy rápidamente adoptadas por los jóvenes como bandera generacional: la música popular (jazz, rock, rythm y blues), el cine y la televisión: “Ante la nada y/o el relajo, la chaviza escogió el relajo, señal de resurrección encuentro” (*En la ruta* 139). Pero mientras *La tumba* titubea, *Pasto verde* abraza sin reticencias la radical novedad de la cultura norteamericana, tanto la popular como la literaria. Parménides estaría feliz de ser una *superstar* warholiana.

Para Saldaña la literatura norteamericana, a diferencia de la mexicana, proporciona muchos modelos para seguir por su falta de convencionalismo y su interés en retratar la vida con nuevos ojos. Encontramos en *Pasto verde* múltiples referencias en clave a autores de su

generación y a autores consagrados de la literatura mexicana a los que no deja muy bien parados. En un pasaje remarcable aconseja a un joven escritor en desgracia a quien llama “Broken Soul” y lo anima a leer a Fitzgerald, específicamente menciona *Tender is the Night* y *The Great Gatsby*, porque crea “personajes llenos de vida”. También le recomienda no tener en cuenta la crítica de escritores poderosos pero malintencionados:

Y le digo que el autor del Sexo Amortiguado es una bestia que los escritores defecantes siempre lo quieren cagar a uno que él ha escrito cuentos padrísimos le digo que es un escritor muy bueno que la literatura no es para uno es para los demás que la literatura es amor okey okey el lugar común de la vida es el desamor ¿pero vamos a dejar que Moloch nos aplaste que nos pisotee vamos a perder la dignidad de artistas? ¿Vamos a dejar que nos pongan letreros de outsiders perdidos y vencidos? No no no tenemos que aullar que gritar que aullar como Ginsberg como Norman Mailer como Kerouac como William Burroughs tenemos que aullar aullar aullar y como estoy eufórico pongo un disco de Los Beatles y sigo chupando y bailo como loquito solo al rato trueno, troc y al piso... (13-14)

Es interesante que Saldaña recurre a un integrante de la *Lost Generation* como modelo literario y se apoya en toda la infantería de la *Beat Generation* como modelos de resistencia para defender el papel de los jóvenes y su validez como creadores dentro del mundo de la literatura. Estos escritores constituyen la filiación literaria del protagonista, ellos son sus héroes, los verdaderos creadores de lo nuevo, los auténticos. La admiración de Parménides por los escritores *beat* se plasma en un poema-oración, clara parodia de una letanía nacionalista:

POEMA DE CONCRETO

Norman Mailer	Murió por la patria	
	Ruega por él	
	Allen Ginsberg	Murió por la patria
	Ruega por él	
	William Burroughs	Murió por la patria
	Ruega por él	
	Gregory Corzo	Murió por la patria
	Ruega por él	
	Jack Kerouac	Murió por la patria
	Ruega por él	

(134-5)

Los escritores *Beat* son los héroes de esa nueva patria literaria que Parménides distingue de las figuras excelsas del campo literario mexicano. Ellos son los que merecen la admiración y el culto de los jóvenes escritores pues los han liberado de lo que Saldaña considera limitaciones de las letras nacionales. Pero la creación literaria de la Beat Generation aparece siempre asociada a la música rock tanto de los Beatles como los Stones, como si la música fuera otra forma de hacer literatura.

Al contrario cuando habla de la intelectualidad mexicana se aprecia una profundo desprecio por su mediocridad, oportunismo y superficial pedantería. Reproduzco el siguiente fragmento a pesar de su extensión porque es la mejor muestra de la desternillante hilaridad con que Parménides consigue parodiar el mundo de la cultura:

Y mi amiga se pone a bailar sola. Thalía número 3456548 en un rincón besuquea a Aspirante a Cara Número 1 del Cine Nacional número 67859374, el autor del Sexo Amortiguado se emborracha con la esposa del director famoso-por-la-puesta-en-escena-de-la-obra Los Pechos Adolescentes de la prestigiada escritora Sonia Stop, quien se deja querer por el pintor Yoyo Cavernas, la actriz Tilisa alocadamente besa al director de cine Sebastián Arañas, famoso por la cinta La Rebelión de los Nacolitanos. Salgo de mi escondite. Veo a una nena que parece intelectual, está mona, pero

–Hola.

No me fuma.

–¿Estás aburrida?

–No –dice sin verme.

–Soy escritor, bueno, pretendo serlo, y mi tío es Carlos Fuentes.

Hace el favor de verme, me revisa con la vista.

–Sí, Carlitos es mi tío, me llamo Epicuro Fuentes y he escrito un libro próximo a aparecer en la Editorial Kamasutra titulado 69 Cuentos en los que el Horror se Convierte en Amor o bien El Sexo Inconexo. La temática nena es tranquila, es sobre cómo a través del incesto volvemos a nuestro pasado, cómo por él regresamos al paraíso perdido, sea cómo el hombre y la mujer por el incesto vuelven a su verdadera naturaleza.

–Oh, muy interesante...

–Y en el teatro Verdolaga van a estrenar mi obra Los Sodomitas Llegaron Ya...

–Por el título se ve que es muy original...

–Is babe, is. Y en Nueva York estrenan otra obra mía también sobre incesto titulada My Sister is the Real Love of my Life.

–No entiendo el título, pero suena bien.

–Es que se lo puse en checo para hacerla de más suspense. ¿No has leído alguno de mis cuentos en las revistas y suplementos culturales?
 –Perdón ¿cómo dijiste que te llamabas?
 –Epicuro Fuentes...
 –Ah, sí, sí, son geniales...
 –Gracias...
 –¿Ya leíste el Castillo de Kafka?
 –Nena, Kafka desde años ha está out. Se ve que estás muy atrasada, hace años que la literatura polaca dejó de funcionar, los que están arrollando ahora son los de África.
 –¿Sí?
 –Sí, amiga, estamos volviendo al tiempo perdido. ¿No has leído Los Tiburones Empedrados de Changó?
 –No.
 –Muy mal, muy mal. Pero paralelamente a la literatura africana está la yugoslava. ¿No has leído El Oso Destapado de Kaganoff?
 –No –empieza a temblar de ignorancia.
 –¿Ni Las Quejas son Pendejas de Stalinofó?
 –No.
 –¿no sabes yugoslavo?
 –No.
 –Muy mal amiga, el yugoslavo actualmente es la base, el francés y el inglés ya están tok.
 –¿Qué?
 –Tok.
 –¿Qué es tok?
 –Out.
 –¿Qué? Perdóname pero tampoco hablo francés.
 –Qué lástima, yo quería tener una conversación intelectual contigo, gusto en conocerte..
 –Me saludas a tu tío.
 –Cómo no, amiga. Si quieres dame tu dirección y cuando haya fiesta en su residencia te invito.
 –¿Perfecto? –entusiasmadísima me da su dirección.
 Satisfecho de mi manera de ligar la dejo y ya cansado de la fiesta y de la onda me subo al piano y les pido a los rocanroleros que me acompañen Eve Of Destruction. ¡Sabor!
 (136-139)

Este descacharrante diálogo obviamente expone el arribismo, la ignorancia y el oportunismo del mundo que rodea a los intelectuales mexicanos. Parménides satiriza las poses intelectuales y el esnobismo cultural. La mezcla de autores reales como Kafka y Fuentes con las absurdas invenciones del narrador sobre la literatura que triunfa en el exterior evidencian una

actitud abiertamente irreverente hacia la crédula e influenciable intelectualidad mexicana. Hay también una crítica implícita en este texto al uso y abuso de la superioridad intelectual masculina para conseguir conquistas y favores sexuales en este ámbito. La hilarante banalidad de la situación contrasta con la seriedad de la canción con la cual termina la cita. *Eve of Destruction* de Barry McGuire fue un número 1 en el Billboard de 1965. Sus letras hablan de la posibilidad de una hecatombe nuclear u otros enfrentamientos como los conflictos raciales como el de Selma, Alabama:

And marches alone can't bring integration
When human respect is disintegratin'
This whole crazy world is just too frustratin'
And you tell me over and over and over again my friend
Ah, you don't believe we're on the eve of destruction

Puesto que los lectores de 1968 seguramente recordarían estas letras, resulta interesante que Parménides asocie esta referencia al tono celebratorio de su leitmotiv: “¡Sabor ahí!” que aquí aparece reducido a ¡Sabor!. Este notorio contraste enfatiza el carácter satírico del texto.



Figura 13: Portada de la 2ª edición de *Pasto verde* (1968)
Fuente: Editorial Diógenes S.A., México

La mención de Carlos Fuentes en la cita anterior no es la única en la novela. En *Pasto verde* este escritor parece representar el tipo de literatura de que busca distanciarse. El otro escritor que menciona por su nombre es Carlos Monsiváis, en una de sus desternillantes delirios espectáculo participan los dos escritores vestidos de Quevedo y les antepone el título de santos (PV, 43). En otro pasaje intenta tranquilizar a una “nena” con la que intenta ligar asegurándole que su aventura no aparecerá publicada en ningún sitio pues él no es “el fiero cronista de la ciudad Carlos Monsiváis” (82).

Como vemos los planteamientos de Parménides García Saldaña sobre la literatura juvenil en México no solo son más radicales sino también mucho más explícitos que los de José Agustín. En *Pasto verde*, Saldaña rompe con la tradición literaria mexicana sin contemplaciones y propone una nueva manera de hacer literatura abiertamente emparentada con la literatura norteamericana. Fitzgerald, Salinger, Kerouac, Ginsberg, Burroughs son sus nuevos maestros pues ellos le permiten superar una literatura a su juicio anquilosada y que aún en su versión más contemporánea siente que no logra dar expresión a las nuevas sensibilidades surgidas entre los jóvenes urbanos de clase media. El ataque frontal y nominativo de figuras como Fuentes y Monsiváis se inscribe dentro de la lógica de la lucha generacional dentro de los círculos de poder del campo literario.

Lo que Saldaña pone de manifiesto en *Pasto verde* es lo que Eloy Fernández Porta llama el poder generacional. Según Porta: “Los que acceden al poder cultural se ocupan de que *su cultura pop* -la que les corresponde por formación, por época, quizá por edad- sea presentada y empaquetada como cultura pop denotativa –y, en última instancia, como alta cultura-.” (25). En el caso mexicano, el carácter anti-solemne y la visión futurista de la literatura juvenil choca de frente con la noción de la literatura de las generaciones anteriores centradas en una reelaboración

totalizante del pasado tomando como referentes históricos y culturales la herencia indígena y la europea. El juvenilismo literario llega como consecuencia de una modernización social que si bien suscita orgullo aún no se reconoce como propia sino como reflexión mimética de la cultura estadounidense.

No hay que olvidar cánones literarios de finales de los años sesenta todavía prevalecía una noción de la cultura latinoamericana como la concibieron Rodó (*Ariel*, 1900) y otros intelectuales de finales del siglo XIX, anclada en las raíces de la cultura latina y en contraposición a la cultura de la Norteamérica anglosajona. Octavio Paz ha explicado muy bien en *Los hijos del limo* (1974) las razones del afrancesamiento y antiimperialismo de los modernistas:

Su afrancesamiento fue un cosmopolitismo: para ellos París era, más que la capital de una nación, el centro de una estética. El cosmopolitismo los hizo descubrir otras literaturas y revalorar nuestro pasado indígena. La exaltación del mundo prehispánico fue, claro está, ante todo estética, pero también algo más: una crítica de la modernidad y muy especialmente del progreso a la norteamericana. El príncipe Netzahualcóyotl frente a Edison. En esto también seguían a Baudelaire, que había descrito al creyente en el progreso como *pauvre homme américanisé par des philosophes zoocrates et industriels*. La recuperación del mundo indígena y, más tarde, la del pasado español, fueron un contrapeso de la admiración, el temor y la cólera que despertaban los Estados Unidos y su política de dominación en América Latina. Admiración ante la originalidad y pujanza de la cultura norteamericana; temor y cólera ante las repetidas intervenciones de los Estados Unidos en la vida de nuestros países. (61)

La resistencia a la cultura norteamericana tiene también un carácter político más contemporáneo. Los años posteriores al triunfo de la Revolución Cubana fueron también los años del auge de la teoría de la dependencia y el famoso debate de la modernidad periférica. La construcción de posibles utopías latinoamericanas se asienta en este pensamiento latinoamericanista y como rechazo al predominio económico y político creciente de los Estados Unidos se enfatiza el carácter radicalmente diferente de la cultura hispanoamericana. Las industrias culturales son altamente sospechosas de promover modelos culturales imperialistas o,

como solía llamarse en aquellos años, la penetración cultural, que despojaba al pueblo de su verdadera cultura. La literatura es un instrumento de resistencia y de preservación de tradiciones culturales autóctonas frente al impulso arrollador de la modernización, gran parte de la narrativa del *boom* se inscribe dentro de este proyecto utópico (Rama, Skármeta).

Por otra parte, la visión de América Latina como territorio exótico, mítico y repositorio cultural frente a la modernidad vista como fuerza alienante se convierte en la imagen paradigmática del continente tanto en Europa como en los mismos Estados Unidos. Esa visión romántica de lo latinoamericano resulta contagiosa, pues canaliza el impulso utópico tan presente en los años sesenta en todo el mundo. El triunfo del arte y la literatura latinoamericanos en estos años parte de la matriz cultural del buen salvaje: somos los otros, los exóticos, los oprimidos, los brutales. La otredad geográfica, política y cultural de América Latina es tan sistemáticamente repetida que aún hoy podemos encontrar algún historiador de talla internacional poner en cuestión su pertenencia a la civilización occidental.³⁰ La consagración internacional de los escritores latinoamericanos parecía basarse precisamente en nuestro carácter de excluidos de la modernidad, lo cual en cierto modo significaba celebrar nuestra condición de subalternos y negar la realidad de una sincronía notable con la velocidad de los cambios sociales y culturales que se estaban viviendo en las metrópolis.

Parménides García Saldaña se rebela contra esa visión y nos demuestra que él, como joven mexicano a mediados de los años sesenta, vivía en un mundo urbano no muy diferente al de un joven de Liverpool, Chicago, Hamburgo, Buenos Aires o La Habana. Eran los primeros años de una cultura global en la cual los jóvenes de medio mundo se reconocían y, como nos deja bien claro este joven autor mexicano, el lenguaje común de expresión era la música pop. De ahí

³⁰ Véase Ferguson, capítulo 3.

el papel central de la música en *Pasto verde*, como medio de expresión, de rebelión frente al mundo adulto y como sueño narcisista de alcanzar la fama. En los años sesenta en México el rock y su ritmo se adueñan de la representación literaria del mundo juvenil.

La música, la industria discográfica, el rock y las drogas, junto a la literatura misma, son los temas centrales de la novela. Epicuro tiene recurrentes fantasías con ser una estrella del rock, y amplios pasajes de la novela están dedicados a este tema:

De pronto la alucinación se va y estoy en el coche de Sadito vamos los que ruedan por el Paseo de la Reforma oyendo Well I told you once and I told you twice But ya'never listen to may advice You don't try very hard to please me with what you know it could be easy... Sí nena muy fuera de onda, cuando you voy las calles buscándote, nena vamos un rato a divertirnos, los dos juntos en la onda... Y cuates y nenas con cartelones We Love You Epic Nosotros no somos fresas Nosotros estamos en onda Nos Gustan Los-Que-Ruedan, las nenas con flores en sus cabellos We like love not war We love Bob Dylan We like the Rolling Stones Angélica María cantando Pasto Verde rodeada de cuates que queman incienso nenas bailando en una pirámide yo green grass (79-80)

Pero no solo el rock; el bolero, la rumba, el mambo todos los ritmos tropicales se mezclan en *Pasto verde* como si tratara de un *Sampling*, técnica musical análoga a la intertextualidad literaria.³¹ Parménides enlaza una canción tras otra, utilizando muchas veces sus títulos a la manera de estribillo y muchas veces concluye los fragmentos con la expresión “sabor ahí”, al estilo rumbero. Este leitmotiv tiene una clara connotación satírica pues suele ir asociado al dolor, el drama o la erudición pedantesca. En muchas ocasiones García Saldaña se refiere a la música cubana, hay menciones explícitas de Benny Moré, Pérez Prado y Celia Cruz, aparte de otras citas de canciones cubanas: “ahora que estaba acabando mi carrera me estoy muriendo...no me pasa

³¹ Aunque el *sampling* o sampleado se inicia en el jazz y la música experimental, es con el hip hop surgido en el Bronx en los años setenta cuando se generaliza su uso y hoy es una técnica imprescindible en la industria musical.

nada, estoy perfectamente, esto va a pasar, esto se me va a pasar...sí, sí a gozá, a gozá” (161).³²

En *Pasto verde* hay incluso una clara referencia intertextual a Guillermo Cabrera Infante: “Una cantante gorda recargada en un piano de cola, acompañada de un sublara canta Noche de Ronda” (41). Recordemos que la sección central de *Tres Tristes Tigres*, titulada “Ella cantaba boleros” está protagonizada por La Estrella, una negra de enormes proporciones, quien aparece en un momento muy importante de la novela cantando precisamente ese bolero de Agustín Lara. La Estrella además triunfa en México donde muere y es enterrada. Este homenaje de García Saldaña a la novela del escritor cubano a mi juicio implica un reconocimiento de esa obra como un precursor de su proyecto narrativo.

Los ritmos caribeños aparecen en *Pasto verde* como un contrapunto al rock y muy seguramente apuntan a los valores hedonistas, y por tanto liberadores, asociados con esa música en la cultura mexicana. En un largo monólogo-declaración de amor a Tania, el principal personaje femenino de la novela, Epicuro le dice:

tú ere' la rumba
tú ere' el chachachá
y el rhythm n' blues
y el blues
y el feelin [...]
my lucy in the sky with diamonds
my oh my
my love me tender
my don't be cruel
my you mean everything to me[...]
mi palmera tropical
mi rumba fueite
mi antigallega
mi vamo a bailá oriza negra vamo a gozá
que suene lo tambore negra
que empiece el guaguancó (48-52)

³² Esta llamada a gozar proviene de la canción *Yo si tumbo caña* del cuarteto Las D'Aida, del cual formaron parte las interpretas Elena Burke y Omara Portuondo.

Parménides se vale del *sampling* de canciones, la mezcla ritmos y tradiciones musicales, y el Spanglish para crear un texto híbrido y construir un sujeto con una identidad compleja y cosmopolita. Y en todo este gran *mélange* musical encuentra su audiotopía: “El Fin del aburrimiento/ de la desolación/fin de la fiesta dionisiaca/fin de frío/fin de la noche/amanecer amanecer/jarocho” (51).

2.7 Parménides García Saldaña y José Agustín, teóricos de la Onda

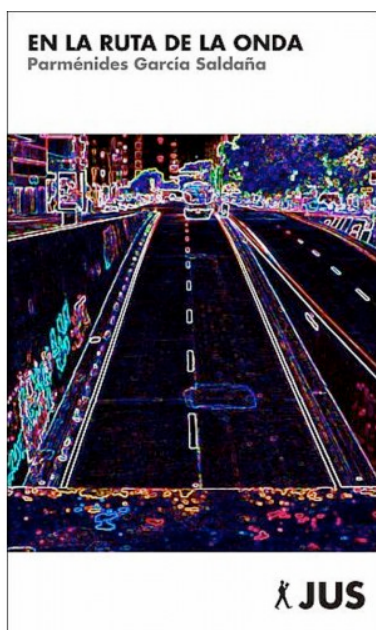


Figura 14: Portada de una edición reciente de *En la ruta de la onda*
Fuente: Jus, librerías y editores, México



Figura 15: Portada de *La contracultura en México* (1996)
Fuente: Ed. Grijalbo, México

En diciembre de 1972 García Saldaña publica un ensayo titulado *En la ruta de la onda* en el cual, en su característico tono coloquial e irreverente, analiza la gran transformación cultural de los años sesenta y el alcance del movimiento hippie. Su respuesta a esta pregunta está muy influida por la resaca de desencanto dejada por Tlatelolco y Avándaro pero también por el terrible

incidente del Festival de Altamont.³³ Sin embargo, a pesar de esta visión desencantada y nostálgica por una revolución que pretendía abarcar todos los aspectos de la existencia pero que no pudo llegar a ser, el texto nos da pistas muy valiosas para comprender el ambiente cultural de aquellos años. Más aún este ensayo resulta interesantísimo para comprender los lazos culturales entre México y Estados Unidos y la manera cómo ese intercambio afectó la vida de los jóvenes:

No es gratuito que la ciudad de México adopte la fachada de Los Ángeles, pues el Nuevo México es una ciudad que fue planeada y construida de acuerdo al Sueño Norteamericano; sueño elaborado para la clase media norteamericana. Por lo que la prolongación de Los Ángeles en México se explica de acuerdo a ese Sueño Norteamericano, perseguido a su vez por nuestra Clase Media en Ascenso que tuvo que soñar una ciudad semejante a Los Ángeles [...]

Como prolongación de la clase media de United States, la autóctona tuvo que ir ascendiendo con modos semejantes al modelo. Tanto que cuando la clase media sufrió un cambio en su modo de vivir, la nacional también. Cuando allá surgió el hipismo de la clase media, acá también.

Las fuentes de liberación a las que recurrieron los jóvenes de la clase media norteamericana fueron las mismas para la chaviza mexicana. La chaviza gabacha como la tacuara encontraron su nueva visión de lo sexual en la Clase Baja. Allá en los negros, acá en los mestizos de los barrios bajos: los fieros.

[...] Antes de que el rock tuviera supremacía sobre otras músicas populares, tanto en México como en Estados Unidos, la música pop(ular) predominante era la de la gente pobre (dígase en lenguaje oficial, la gente de escasos recursos económicos): negros en Estados Unidos, mestizos en México. [...] con el rock, puede decirse, la clase media mexicana intenta ser contemporánea de las clases medias de los países desarrollados y superindustrializados. (*En la ruta* 78)

Es notable la capacidad de análisis que muestra aquí este joven autor, sobre todo tratándose de un fenómeno bastante reciente. Aún cuando el ensayo no se plantea como un riguroso estudio científico de la modernización de México y sus consecuencias para las nuevas generaciones, muchas de las apreciaciones y paralelismos que establece Saldaña entre México y Estados Unidos resultan ser muy acertados. El urbanismo del DF está sin duda muy influido por

³³ Los Rolling Stones promovieron este festival gratuito en diciembre de 1969 en Altamont, California como respuesta a las críticas por lo caras de las entradas a sus conciertos. Al parecer los Hell Angels fueron contratados para la seguridad pero el evento degeneró en una espiral de violencia que acabó con un homicidio y tres muertes accidentales.

Los Ángeles³⁴ incluso, como ya hemos visto, en su imagen cinematográfica. La ciudad moderna, descentralizada y conectada por autopistas donde el automóvil es el rey se origina precisamente en Los Ángeles en los años treinta. Incluso New York tiene que reinventarse en los años cuarenta y cincuenta para adaptarse a este nuevo modelo urbano³⁵. En el caso mexicano los símbolos de esta transformación urbanística son el viaducto Miguel Alemán (1950) y sobre todo el anillo periférico (1964). Este último es reiteradamente mencionado en *Pasto verde*, siempre asociado a la velocidad y la aceleración (inducida por estupefacientes) que caracteriza el nuevo modo de habitar la ciudad que practican los jóvenes. Acierta, pues, Parménides cuando resalta la adhesión de la ciudad de México a ese nuevo modelo urbano y las consecuencias que tiene para la juventud defeha.

Sus reflexiones comparativas sobre el papel de la música popular en EE.UU. y México demuestran también una profunda y temprana comprensión del fenómeno del rock and roll y la cultura juvenil en ambos países. Por otra parte, Carlos Monsiváis (1977) ha señalado la importancia del bolero y los ritmos tropicales como vehículos del cambio cultural en los años treinta y cuarenta. Monsiváis constata cómo la aceptación generalizada de estos ritmos, en principio arrabaleros y prostibularios, va de la mano con la urbanización progresiva de México y con un marcado cambio en las costumbres y valores tradicionales. Zolov ha remarcado que la rápida aceptación del rock and roll por parte de las clases medias urbanas tiene precisamente como precedente el gusto ya establecido por los ritmos caribeños. La analogía que establece

³⁴ Así lo ha demostrado el prestigioso urbanista Peter Hall en su estudio de las ciudades mundiales.

³⁵ Robert Moses es el controvertido hacedor de la transformación urbanística de New York que destrozó zonas enteras de la ciudad para construir autopistas, puentes y túneles. Moses fue también el principal promotor de la ya mencionada Feria Mundial de 1964.

Parménides está plenamente justificada no solo por el inicial carácter clasista de estos géneros musicales sino porque todos se originan en la música negra. Pero mientras el triunfo del rock en las clases medias blancas de los Estados Unidos se identifica sobre todo con la liberación sexual, para las clases medias mexicanas que ya habían abrazado abiertamente los ritmos tropicales, el rock estadounidense representa el *súmmum* de la modernidad y, por tanto, lo adoptan de inmediato pues, como dice Saldaña, les permite sentirse a la par de las clases medias de los países más avanzados del planeta. No obstante, como hemos visto en las dos novelas analizadas, los ritmos tropicales siguen siendo los preferidos por las viejas generaciones, aunque los jóvenes no reniegan completamente de ellos. En cambio, adoptando un ritmo no asociado a las tradicionales señas de identidad los jóvenes mexicanos proclaman la extrema contemporaneidad e internacionalismo de su cultura.

El tono desencantado de *En la ruta de la onda* revela la insatisfacción de García Saldaña con el papel del rock como vehículo reivindicativo para los más pobres. Si bien reconoce una clara evolución contracultural del rock desde sus inicios como expresión musical de una juventud más o menos ingenua (Elvis Presley) a un género de protesta (Bob Dylan), y le otorga un papel central en la liberación de los jóvenes, Saldaña considera que el rock termina convirtiéndose en una manifestación burguesa más y, por tanto, fracasa en su intento igualitario. Pero no todo está perdido, su esperanza está en los jóvenes procedentes de las barriadas desposeídas y los inconformistas:

Los chavos siguen en el camino...Dig it! Aún no encuentran la ruta que los llevará a la nación de la Coincidencia. ¿Dónde has dejado tus correspondencias? Aún siguen muchos viviendo en el Mundo Fresa. Porque entre la onda y lo fresa, es mejor vivir la onda entre los fresas. Dig it!

Amor de Parménides
1970

Antes de la muerte de Alan Wilson.
Antes de la muerte de Janis Joplin.
Antes de la muerte de Jimi Hendrix.
Antes de la muerte de Jim Morrison.

Más de una década después de la muerte de Parménides, José Agustín publica *La contracultura en México* (1996), Un amplio ensayo sobre la relevancia de la cultura juvenil y las tribus urbanas desde los años cincuenta a los noventa. El libro está dedicado precisamente a Saldaña y a Rockdrigo, un músico desaparecido en el terremoto de 1985. Agustín establece una línea argumental que va desde los Pachucos de los años cuarenta, pasando por los rebeldes sin causa, los cholos, los banda, los jipitecas, los punks para demostrar la persistencia del rock como manifestación contracultural privilegiada de la juventud mexicana. Al igual que hiciera Parménides en su ensayo de 1972, José Agustín analiza el caso mexicano como un movimiento transnacional estableciendo claros paralelismos entre el desarrollo de este fenómeno en México y los Estados Unidos.

Aunque José Agustín muestra una actitud mucho más positiva que García Saldaña al hablar de la herencia de la onda como fenómeno contracultural, sí da cuenta del efecto devastador que tuvo su condena o incompreensión por parte de reputados intelectuales mexicanos, particularmente reseña las desacertadas valoraciones de Carlos Monsiváis y de Margo Glantz. Margo Glantz trató de resarcir a los escritores onderos en un artículo de 1976 titulado “La onda diez años después: ¿epitafio o revalorización?” donde hace un análisis algo más profundo y positivo de los aportes de la onda, aunque sigue considerándola una literatura efímera y menor. Su punto de comparación como literatura mayor es *Tres Tristes Tigres* y sus variaciones musicales sobre los ritmos cubanos. En este ensayo incluye una cita muy reveladora de la autobiografía de Monsiváis:

¿cómo le hago para superar la vieja sensibilidad que me tocó de herencia? .. entendí que me había tocado militar en una generación «a la antigua», educada en las más estrictas normas liberales, convencida de la necesidad de reformar la administración pública desde adentro, preocupadísima en definir lo *mexicano*, *aferrada a la teoría erótica del abrazo político, iniciada* venéreamente en el Órgano un día que los cuates andaban bien jariosos, llevada al movimiento por Pérez Prado y a la sensualidad por María Victoria. Sin jactancia pontificio que mi generación, por vivir en el mundo anterior al rock'n'roll, fue la última educada en las extrañas normas del México viejo, o dicho de otro modo, ¿se puede ser contemporáneo bailando danzón en el Smyrna?" (90)

Estas palabras reflejan claramente cómo la diferencia de sensibilidades con los jóvenes de la generación del rock and roll impedían una valoración más acertada de sus logros.

Aun cuando Glantz destaca la inserción de la onda en una práctica global, se equivoca en los alcances de su significado: “La pertenencia a un grupo mundial, los jóvenes, los identifica. La pertenencia a una clase social específica los desidentifica. Idioma universal por ser roquero, ácido, ondero. Idioma cercenado por su desterritorialización y por su procedencia” (*La onda diez años* 102). Es precisamente la capacidad de ese lenguaje juvenil para traspasar fronteras geográficas y difuminar diferencias de clase lo que le ha garantizado su permanencia en el imaginario de varias generaciones a lo largo de los últimos cincuenta años, como queda evidenciado por la adopción del rap como expresión eminentemente juvenil a nivel global.

A partir del festival de Avándaro, tildado por Monsiváis como “uno de los grandes momentos del colonialismo mental en el Tercer Mundo” (*La contracultura*, 88), la contracultura en México se enfrenta a una dura represión:

La onda fue satanizada a tal punto que los jóvenes de clase media desertaron de ella y al final solo los más pobres y marginados continuaron dándose el toque (que después fue reemplazado por cemento, tiner y alcohol), siempre fieles al rock mexicano, que también se marginó a extremos increíbles: se le cerraron las grabadoras, el radio, la televisión y la gran prensa, que cuando hablaba de los roqueros mexicanos lo hacía en un horrendo tono despreciativo. Como no había nada mejor, todos los grupos se tuvieron que recluir en los hoyos fonquis, que funcionaron a lo largo de los setenta [...] De cualquier manera, los chavos se hacinaban allí, como el metro en la estación Pino Suárez a horas pico; algunos trataban de bailar pero todo era tan incómodo que se armaban desmadres de

proporciones gigantescas. Los asistentes eran muchachos de los barrios más pobres de una ciudad de México que crecía demencialmente.

Todo esto acabó con la onda. Con el derrumbe de los mitos de convergencia, a mediados de la década el panorama cambiaría y los nuevos signos de los tiempos resultarían mucho más escalofriantes. Pero mientras duró naturalmente fue muy buena onda, y hubo muchos que la vivieron a fondo, a veces con todo y su viaje lateral a las cárceles. (*La contracultura*, 90)³⁶

Así nos cuenta José Agustín la paulatina marginación y desaparición de la onda como movimiento cultural, a la cual acompaña su correlato literario como resultado del “fuerte bloqueo a cualquier obra que pudiese considerarse ‘de la onda’” (*La contracultura* 122). Pero antes de eclipsarse como movimiento, las obras de autores como José Agustín, Gustavo Sainz, Parménides García Saldaña y muchos otros jóvenes mexicanos que llegaron a la literatura durante estos años de efervescencia de la cultura juvenil mostraron que era posible crear una nueva manera de narrar que respondiera a las necesidades expresivas y las nuevas sensibilidades de una generación que nació bajo la supremacía de los medios de comunicación y las nuevas tecnologías. Sus novelas y cuentos recrean el mundo urbano y sus jergas marginales a la vez que concilian de manera muy natural e irreverente la cultura de consumo masivo con las manifestaciones más elitistas de la alta cultura. Son así precursoras de corrientes literarias que más tarde intentarán dar cuenta de la hibridación cultural resultante del acelerado proceso de globalización que culmina a finales del siglo XX.

2.8 Epílogo musical: La plaga del rap

No acertaron cuantos vieron en la onda y su manifestación literaria un fenómeno efímero y superficial, pues el mundo recreado por esta literatura no resultó ser transitorio sino más bien

³⁶ El autor hace aquí referencia a su encarcelamiento durante siete meses en el siniestro llamada “Palacio negro de Lecumberri” en 1971, acusado de posesión de drogas.

premonitorio. Estos jóvenes escritores mexicanos ficcionalizaron un mundo que aún solo comenzaba a manifestarse y con sus novedosas y rompedoras estrategias literarias pudieron no solo representar lo que ya existía sino proporcionar un lenguaje del que se valdrían las futuras generaciones no tanto para representar como para resistir la cambiante realidad que les tocaría habitar al final del siglo XX y principios del XXI.

La concepción del nuevo lenguaje de la onda, sobre todo la que propone y practica Parménides García Saldaña, prefigura la fusión entre música y poesía urbana que se da en el rap y el hip hop, una matriz importante para la cultura juvenil que todavía hoy predomina en todo el mundo. Escuchemos a los nuevos onderos del siglo XXI, el internacional grupo de rap mexicano Cartel de Santa, provenientes de un humilde barrio de la zona metropolitana de Monterrey, y la Emcee dominicana radicada en Gerona, Arianna Puello: *La plaga del rap* (2004):

La plaga del rap está en la casa verifica gráficas
el Cartel con Arianna cada mañana
nos ves en primera plana y la advertencia es vana
nuestro virus ni el delta 32 lo sana
peor que la peste bubónica causó molestias crónicas
mis bacterias se dispersan por todo el aire
por todas partes está que arde si no lo sabes llegaste tarde
Ari con el Cartel rompiéndote la madre

(CORO)

Esto se extiende esto se esparce puro rap latino
por todas partes está que arde está que arde

Vamos Ari continua con el desmadre

Ando regándome como la peste
creando estilo creando ambiente
pa' mi gente pa' entretenerte
traigo tu surte traigo la muerte
pegando fuerte abriendo tu mente
cómete esta mierda que está caliente
y que se vaya todo el mundo a la verga güey
no podéis evitarlo llegó la puta ley

Arianna Puello Cartel de Santa
todos los pendejos sus bocas achantan
porque les gusta les encanta
toda esta vaina que sale de mi garganta
y quien lo para eh y quien lo aguanta

(CORO)

Venga Babo continúa con el desmadre

Entiende no hay vacuna para esta enfermedad
como una bomba biológica te contagié de rap
al lado del Amazona de Monterrey a Gerona
dejé sobre la lona a más de diez mil personas
Toreo de Cuatro Caminos Ari es una fiel testigo
de que les pegó mi virus y empezaron a brincar

nada más dime cuál dejó las manos abajo
si ritmo fuera el ántrax yo sería un sobre en blanco

(CORO)

Ya no hay mucho que decir prepárate a sufrir
no pienses que éste germen se acaba de descubrir
es irresistible se encuentra comprobado
seguramente del hip-hop estás contagiado
el mundo es nuestro en estudio o en directo
especial dedicación para todos los adeptos
que tomen nota que mamen de esto
hip-hop en tus venas inyecto
más de santa que del reino bienvenidos
a mi infierno los voy a dejar helados
como el peor de los inviernos
toma nota en tu cuaderno cerdo dueño del fracaso
mi voz pega como mazo los destrozo en mil pedazos
cazo trastos diste un paso directo a la derrota
el camino no es sencillo tendrás que pagar la cuota
bocas rotas he dejado a patadas con mis botas
pego duro como el bat de un cazador de focas
mira traigo las pelotas bien puestas en su lugar
me violaré a la rima como una niña a un chacal
quieres más ahí te va ahora cerraré con fuerza
si mi flow es un martillo es porque el clavo es tu cabeza

Parme estaría orgulloso de sus herederos de rola, la nueva plaga. Ellos y muchos otros artistas urbanos que habitan las violentas calles de las barriadas populares o marginales de las ciudades del siglo XXI han encontrado en el hip hop su nueva lírica, como imaginó García Saldaña, su lenguaje es escudo y puñal, afrenta, desafío.

Capítulo 3

Del Nadaísmo a Caliwood: rock y salsa en la literatura juvenil colombiana

People try to put us d-down (talkin' 'bout my generation)
just because we get around (talkin' 'bout my generation)
things they do look awful c-c-cold (talkin' 'bout my generation)
I hope I die before I get old (talkin' 'bout my generation)
This is my generation

(The Who, *My Generation* 1965)



Figura 16: Postal panorámica de Medellín ca. 1958

Fuente: Delcampe.es

En Colombia, al igual que en México, la industrialización y rápida modernización de ciudades como Medellín y Cali tienen una inmediata respuesta cultural entre la juventud. A diferencia de otros países latinoamericanos, la modernización y urbanización de Colombia no se concentran exclusivamente en su capital. Durante los años cincuenta y sesenta Medellín y Cali emergen como polos de desarrollo industrial y atraen una numerosa población desplazada de las áreas rurales como resultado de la violencia y pobreza extremas. Entre 1951 y 1973 la población

de ambas ciudades se triplica hasta alcanzar el millón de habitantes¹. En esos años, la población juvenil de Colombia era de alrededor del 30% y la mayor parte de esta se congregaba precisamente en las ciudades.²

De tal manera, ciudades hasta ese momento provincianas dominadas por una moral puritana y conservadora se ven sacudidas por estos grandes y rápidos cambios económicos y demográficos. Los jóvenes se incorporan muy pronto a estos aires de cambio respondiendo de manera contundente a un medio que les resultaba asfixiante y cuestionan una cultura que consideraban solemne y anacrónica (Borda, Palacios, Urrego). A finales de los años cincuenta una nueva generación de poetas de Medellín da lugar a un movimiento vanguardista que, siguiendo la estela de otros movimientos de vanguardia como el Estridentismo, pretende ser una revolución cultural de amplio espectro y llegaría a tener amplias repercusiones en todo el país: el nadaísmo. En 1971, un grupo de jóvenes se reúnen alrededor de un cine club del que surgirán varios proyectos culturales relacionados con el cine y la música: es el grupo de Cali.

El 28 de julio de 1958 aparece en la revista colombiana *Cromos* la primera crónica sobre un anónimo grupo de jóvenes, aspirantes a poetas, que comienzan a llamarse nadaístas:

Son de Medellín, más de cuatro, pero sólo sobresalen cuatro por ahora. gonzaloarango, agitador principal del movimiento y el mayor del grupo (26 años) que escribe su nombre y apellido en una sola palabra y con minúscula, y Amíncar (sic), Guillermo y Alberto, que no usan apellido. Se llaman nadaístas porque no creen en nada y porque todo les importa nada, excepto la poesía. Son poetas, al menos de confesión y están escribiendo su poesía. Todavía no tienen una definición completa de doctrina, la están elaborando y se encuentran en vías de publicar el consabido manifiesto, inédito aún por falta de plata, según ellos dicen (Escobar).

¹ Medellín pasa de 358,189 en 1951 a 1,100,182 en 1973. Cali pasa de 284,186 en 1951 a 923,446 en 1973 (Asociación Colombiana para el Estudio de la Población 30-31).

² Los porcentajes exactos son 29.8% en 1950, 29.7 en 1960, 32.8% en 1970 y 34.9% en 1980 (“Situación demográfica de la juventud colombiana 1950-2010”).

Poco tiempo después esos jóvenes exaltados escenifican en un parque de Medellín una especie de *performance* al mejor estilo dadaísta. Gonzalo Arango lee un manifiesto escrito en un rollo de papel higiénico en el cual se distanciaba de Cervantes y la tradición literaria y luego quema los libros de su biblioteca incluyendo el manuscrito de su novela inédita *Después del hombre*.³ Según Arango:

El mejor método de persuasión es el escándalo. Somos exhibicionistas porque nos amamos mucho a nosotros mismos. Uno es más importante que todo. El espíritu hay que imponerlo con los mismos métodos con que se impone una pomada. Aspiramos a que nuestra inmortalidad nos la den por anticipado... Somos trágicos y por eso humoristas... El humor es trágico. Es el valor más alto y refinado de la inteligencia. Ser trágico es fácil: basta existir (Nieto).



Figura 17: Gonzalo Arango lee un manifiesto nadaísta
Fuente: Bogotá Histórica

Así surge el nadaísmo en el año 1958 en Medellín. El texto que oficialmente lanza el movimiento es el *Primer Manifiesto Nadaísta*, un folleto de 35 páginas firmado por Gonzalo

³ Esta novela pudo ser publicada en el año 2002 a partir de un manuscrito alternativo que estaba en manos de Alberto Aguirre a quien está dedicada la novela.

Arango. Aunque el manifiesto se publica en Medellín tiene una casi inmediata repercusión en Cali, de donde son varios de los miembros fundadores del movimiento (J. Mario Arbeláez, Elmo Valencia).

La declaración de intenciones del nadaísmo es formulada por Arango en las primeras líneas del manifiesto: “El Nadaísmo, en un concepto muy limitado, es una revolución en la forma y en el contenido del orden espiritual imperante en Colombia. Para la juventud es un estado esquizofrénico-consciente contra los estados pasivos del espíritu y la cultura” (3). El *Primer manifiesto nadaísta* no se plantea solo como un manifiesto de vanguardia literaria o artística, sino que pretende ser un manifiesto generacional, una llamada a una profunda revolución cultural. Arango define sus afinidades con la generación de los quinceañeros rockeros, llamados en Colombia los cocacolos, y propone una revolución cultural articulada por el nadaísmo: “Los Cocacolos forman por eso una generación que yo llamo desde ahora: La Generación de la Amenaza. Vamos a asumir ese título y a responder por él. [...] El Nadaísmo le formula su camino” (33).⁴ En otras palabras, el nadaísmo abraza la cultura juvenil como fuerza transformadora de la tradicional sociedad colombiana de esa época.

El inventico, como llamaba Arango al nadaísmo, fue tildado muy pronto por la Academia de la Lengua de “literatura de alcantarilla” (“La furia nadaísta”), pero terminó convirtiéndose en un movimiento social y cultural que marcó durante décadas el campo literario colombiano y que

⁴ Para un tratamiento extenso del fenómeno de los cocacolos y la cultura juvenil colombiana ver Pérez y el libro recientemente publicado por Borda. Pérez explica así el origen del término: “A estas reuniones juveniles se les empezó a llamar *cocacolas bailables*, ya que los chicos llenaban el lugar las tardes de los sábados y domingos para escuchar y bailar rock, en especial el que veían en directo. Pero como eran menores de edad y el consumo de alcohol les estaba prohibido, tomaban jugos y bebidas gaseosas como Coca-Cola; de allí que a estos muchachos también se les denominara *cocacolos*” (51).

gracias a la notoriedad internacional que le merecieron sus sonados escándalos tuvo muy pronto una entrada en el suplemento anual de la *Enciclopedia Británica* (Arbeláez).

Años más tarde, ya en los setenta, surge en Cali un grupo de jóvenes unidos por su amor al cine, a la música y a su ciudad. Es el llamado grupo de Cali que se reúne alrededor de Andrés Caicedo, un jovencísimo actor en el Teatro Experimental de Cali que también ejercía como crítico de cine. A partir de un cine-club fundado en 1971, desarrollan propuestas culturales como la comuna creativa Ciudad Solar y el proyecto de producción cinematográfica llamado irónicamente Caliwood. Aunque el cine fue el elemento aglutinante de ese movimiento cultural, la música también fue parte importante de su propuesta creativa.

Inicialmente el grupo de Cali intentaba renovar la oferta cultural de la ciudad dando acceso a los más jóvenes a clásicos del cine norteamericanos y europeos, a la vez que compartían sus gustos musicales. Más tarde su proyecto evoluciona y se proponen rescatar la memoria colectiva de su ciudad y darle voz a los desfavorecidos. Así comienza su aventura cinematográfica filmando un documental sobre la exclusión de los más pobres de la celebración de los Juegos Panamericanos realizados en Cali en 1971 (*Oiga, vea* de Luis Ospina y Carlos Mayolo) al cual siguieron muchos otros.

La vocación melómana de la ciudad se revela también como una manera privilegiada para abordar la vida urbana y las transformaciones sociales y culturales de los últimos años. Cali, una ciudad tradicionalmente vinculada a la música caribeña y con una considerable población afrocolombiana, adopta a finales de los años sesenta la salsa que acababa de surgir en los barrios hispanos de Nueva York, especialmente la música de los puertorriqueños Richie Ray y Bobby Cruz, como un ritmo propio. Esta pasión salsera que se inicia en esos años y pervive hasta hoy la lleva a ser conocida como la capital mundial de la salsa (Ulloa, Rodríguez Calle). Andrés

Caicedo hace suyo este tema en *¡Que viva la música!* y produce uno de los textos imprescindibles para reflexionar sobre las relaciones de la música popular y la cultura juvenil en el continente.

Después de unos intentos fallidos por convertirse en un guionista de cine Andrés Caicedo abraza su vocación de escritor y elige para su principal proyecto narrativo precisamente el tema del ascenso de la salsa en Cali a la vez que reflexiona sobre la cultura juvenil y el desencanto de su generación. Entre 1973 y 1975 escribe su novela *¡Que viva la música!* y en marzo de 1977, justo el día que recibe un ejemplar de la novela publicada, se suicida con una dosis de seconal. Caicedo se convirtió así en un mito y su novela todavía hoy es un texto de culto para la juventud colombiana y una obra imprescindible para entender la importancia de la música en la construcción de las identidades juveniles de los años setenta en América Latina.

En la primera parte de este capítulo abordaré el movimiento nadaísta y el grupo de Cali como dos fenómenos de renovación cultural y literaria a partir de la cultura juvenil y la música. En los estudios sobre el nadaísmo es una constante señalar sus obvias relaciones con las corrientes francesas de vanguardia como el surrealismo y el existencialismo (Cobo Borda, Rojas), en cambio en este análisis me interesa destacar la influencia del rock y la cultura juvenil en el movimiento. La segunda parte estará dedicada a la importancia de la música, el rock y, sobre todo, la salsa en *¡Que viva la música!* de Andrés Caicedo. La novela de Caicedo parte de las prácticas culturales de los jóvenes de clases medias, en particular el rock y el uso de las drogas como forma de explorar el mundo y oponerse al mundo adulto para terminar como una celebración desenfrenada de la salsa, otra forma musical urbana y foránea, como nueva utopía musical que abre nuevos espacios de inclusión para los menos privilegiados.

En este capítulo me propongo demostrar cómo Caicedo se vale de la música y el baile, tanto el rock como la salsa, para crear un texto único, delirante, que se opone a todos los

presupuestos de la novela total tal como era practicada por los grandes escritores latinoamericanos de su época. Las audiotopías, espacios alternativos utópicos contruidos a través de la música, que comienzan a intuir los nadaístas y que Caicedo lleva a su apoteosis a través de la exploración musical que hace su protagonista, María del Carmen Huerta, de la ciudad de Cali, rechazan las utopías políticas y proyectos revolucionarios de las generaciones anteriores y proponen una visión desencantada a la vez que gozosa de la cultura tal como la concibe la nueva generación, hedonista, libertaria y global. Creo que en *¡Que viva la música!* Caicedo construye un texto que se inserta en el proceso de cosmopolitización estética basado en el alcance planetario de la música y manifestaciones de la cultura juvenil, creando una audiotopía que deja de lado las marcas de identidad nacional y busca trascender los límites geográficos y simbólicos de su Calicalabozo a través del rock y la salsa.

3.1 El Nadaísmo: literatura de alcantarilla

Arango llega a Medellín en 1947 con 17 años procedente de un pueblo del interior antioqueño con la intención de estudiar derecho, pero años después abandona esa carrera para convertirse en escritor. En Medellín vive la gran convulsión nacional ocasionada por el asesinato del candidato liberal Jorge Eliécer Gaitán, conocido como el “Bogotazo”, el cual desencadena una década de conflictos armados e inestabilidad política denominada La Violencia (Chasteen).

En 1953, en medio de ese periodo tumultuoso, el General Gustavo Rojas Pinilla da un golpe de estado sin derramamiento de sangre al presidente Laureano Gómez con la declarada intención de pacificar el país, firma una armisticio con los liberales y es nombrado presidente por la asamblea constituyente hasta 1958, trayendo un periodo de relativa paz y modernización que

en principio despertó muchas expectativas.⁵ Gonzalo Arango se une al Movimiento Amplio Nacional (MAN), el partido del dictador, junto a un grupo de artistas e intelectuales que apoyaron el régimen como alternativa a la violencia que desgarraba el país e incluso llega a ser miembro suplente de la asamblea constituyente (Escobar). En 1957 como forma de acabar con esa guerra civil *de facto* se forma el Frente Nacional, una alianza de partidos que estableció una democracia basada en la alternancia pactada de los partidos Liberal y Conservador en el poder.

Cuando liberales y conservadores se unen en el Frente Nacional en 1957, Rojas Pinilla se exilia en la España franquista y Arango se refugia por unos meses en Cali ante el temor de represalias de los partidarios del Frente Nacional. Es allí donde concibe el manifiesto nadaísta que publicaría más tarde al regresar a Medellín (Galán). El apoyo de Arango al dictador fue una mancha en su hoja de vida que marcaría por siempre el carácter nihilista de sus ideas políticas y estéticas (Pineda). Las razones profundas de su afiliación al MAN se explican en el contexto de la escalada de violencia y en la esperanza depositada en Rojas Pinilla como pacificador y modernizador del país.⁶ Según Escobar, Arango se une a otros jóvenes escritores del ámbito universitario para tomar el control de la mesa directiva del sindicato de artistas comprometidos con el régimen y en el momento de la caída del dictador se queda solo y sitiado por los

⁵ Rojas Pinilla, ingeniero civil además de militar, promovió la construcción de numerosas infraestructuras a lo largo y ancho del país. Fue también durante su gobierno cuando llegó a Colombia la televisión, de hecho la primera emisión el 13 de enero de 1954 sirvió para conmemorar la llegada al poder del dictador (Kalmanovitz).

⁶ Con respecto a la relación de los intelectuales con Rojas Pinilla ver el libro de Urrego, en particular el capítulo “Los intelectuales bajo la violencia” donde afirma: “Los intelectuales del bipartidismo vivieron y padecieron la dictadura de una manera fuerte. Inicialmente, fue valorada por algunos como una salida a la crisis a la que había sido arrojado el país por los partidos tradiciones” (136). Al final de la dictadura, sin embargo, este apoyo se había esfumado convirtiéndose en un “rechazo beligerante” del régimen.

simpatizantes del Frente Nacional. Aunque logra escapar, esta experiencia dejaría profunda huella en su visión desencantada de la política.

El manifiesto de 1958 fue tan solo el primero de una larga lista de manifiestos escritos por Arango y otros miembros del movimiento, tales como el *Primer manifiesto vallecaucano* (1959), *Manifiesto nadaísta al Homo Sapiens* (1965), *Manifiesto poético* (1966) *Terrible 13 manifiesto nadaísta* (1967) y *Manifiesto amotinado* (1967) con contribuciones de más de treinta artistas y poetas nadaístas (Cobo Borda). Varios de ellos alcanzaron especial notoriedad porque fueron parte de sabotajes como el famoso *Manifiesto a los escribanos católicos* (1959) cuando los nadaístas lanzaron una bomba fétida en el paraninfo de la Universidad de Antioquía donde se celebrara un congreso de escritores católicos y leyeron este texto irreverente y anticlerical que causaría el primer encarcelamiento de Gonzalo Arango.⁷

Los nadaístas intentan elaborar artísticamente su ansiedad y desconcierto ante los rápidos cambios que la modernización trae consigo a sus ciudades, en contraste con el campo literario cultural colombiano al que juzgan como anquilosado y poco cosmopolita. Sus gestos epatantes y su tendencia al escándalo público le dan una gran relevancia social, pero sus aportes tienden a ser desestimados como esfuerzos miméticos y acrícos de las corrientes literarias en boga en las metrópolis. Su relación con el poder político es también problemática y en definitiva son reprimidos por el gobierno que los ve como elementos contestatarios peligrosos para la estabilidad social por el carácter subversivo de sus manifestaciones irreverentes y ácratas. El propio Arango es detenido varias veces por ser considerado un sujeto subversivo y una mala

⁷ En 1965 Arango grabó un álbum titulado *Nadaísmo*, que incluye varios de estos manifiestos, algunos poemas y dos textos largos: “Calí, aparta de mí este cáliz”, cuyo título es una obvia referencia a la obra de César Vallejo *España, aparta de mí este cáliz* (1937), y “Medellín a solas contigo”.

influencia para la juventud. La postura estética de Arango es quizá el resultado de su desencanto con las opciones políticas existentes en ese momento y su fracaso para detener la violencia y llevar adelante proyectos de modernización tanto económica como cultural. Es importante notar que la ruptura nadaísta se inscribe en la necesidad de romper con el modelo de la ciudad letrada, especialmente prevalente en las ciudades de provincia de Colombia donde existía una tradicional tendencia a la asociación de la literatura con el ejercicio del poder político. Los gestos irreverentes de los nadaístas deben ser entendidos en este contexto, como una respuesta contundente a ese contubernio. Aunque inspirado por movimientos vanguardistas europeos como el Dada y el existencialismo, o tendencias culturales más recientes como la *beat generation*, el nadaísmo es un movimiento profundamente anclado en la realidad política, económica y cultural de Colombia en los años cincuenta. En palabras de J. Mario:

El nadaísmo nació en medio de una sociedad que, si no había muerto, apestaba. Apestaba a cachuchas sudadas de regimiento, apestaba a sotanas sacrílegas de sacristía, apestaba a factorías que lanzaban por sus chimeneas el alma de sus obreros, apestaba al pésimo aliento de sus discursos, apestaba al incienso de sus alabanzas pagadas, apestaba a las más sucias maquinaciones políticas, apestaba a cultura de universidad, apestaba a literatura rosa, apestaba a jardín infantil, apestaba a genocidios, apestaba a miserias, apestaba a torturas, apestaba a explosiones, a pactos, apestaba a plebiscitos, apestaba a mierda. Entonces un grupo de jóvenes dejó su Coca-Cola a medio tomar para gritar: BASTA (citado en Cobo Borda, “El nadaísmo”).

El nadaísmo surge en un momento de extrema crisis política y social en la sociedad colombiana. Al momento de la publicación del Primer Manifiesto Nadaísta, Colombia se aprestaba a salir de uno de los períodos más devastadores de su historia: La Violencia. El nadaísmo es en cierta forma la respuesta cultural de las nuevas generaciones a la sensación de fracaso social que emergía después de esos diez años de cruentos conflictos. Gonzalo Arango lo resumió en una frase lapidaria: “Si Gaitán no hubiera muerto, yo no sería hoy Gonzalo Arango” (citado por Cobo).

Esto también explica la importante repercusión del movimiento,⁸ pues su radical irreverencia y profundo nihilismo representaban una propuesta atrayente en tanto articulaba un natural desencanto con las formas políticas y sociales vigentes.⁹ La retórica iluminada, grandilocuente, casi mesiánica de los manifiestos nadaístas, aunque algo trasnochada, seduce a una juventud ávida de cambios. En palabras del propio Gonzalo Arango en un reportaje de 1963: “Alguna vez, en Cali, el poeta X-504¹⁰ me dijo que el nadaísmo era el segundo movimiento importante del país. Yo le pregunté que cuál era el primero y él me contestó que LA VIOLENCIA, con 400.000 afiliados” (Citado en Cobo Borda). Como bien señala Cobo era en el horror de La Violencia donde el nadaísmo “hallaba sus raíces y su razón de ser”.

Francia Helena Goenaga, poeta y académica, afirma del nadaísmo: “fue el único movimiento colombiano que apareció formalmente con un manifiesto sobre poesía. Aportó una actitud rebelde en cuanto a la literatura de ciudad, abordando lo urbano de manera directa y sin tanto decoro, superando ese 'impedirse decir las cosas como son' que caracterizaba a las generaciones anteriores. Aunque su época de oro ya pasó, podría decirse que continúa vigente en el grupo que sigue considerándose nadaísta" (citado en Rodríguez Pouget). Según el testimonio de uno de los integrantes del movimiento, el poeta J. Mario Arbeláez (Jotamario), era: "un

⁸ Es importante señalar la difusión internacional que alcanzó el movimiento. A pesar de su carácter controvertido y su relativamente escasa producción literaria el Nadaísmo forma parte de la historia literaria de América Latina y ha sido incluido en antologías y enciclopedias como la Britannica.

⁹ “Estadio revolucionario de los que no tienen nada (ni nada deben a la patria porque la patria nada les dio), el grupo nadaísta encontró, por lo tanto, inspiración en el marco sociológico de la realidad circundante, y por eso no hay que buscar el origen del Nadaísmo en París [...] La náusea social nadaísta la expresa Gonzalo Arango más frente a la descomposición de la realidad colombiana que frente al libro del maestro del existencialismo francés” (Lagos, 102).

¹⁰ Así se denominaba en aquella época el poeta Jaime Jaramillo Escobar.

movimiento que pretendía negarlo todo. En principio, la tradición artística y literaria colombiana, pero también derivó hacia la filosofía, la religión, hacia todas las formas del comportamiento... un movimiento que quiso propiciar un comportamiento sensual o sexual que daba permiso, digamos, o amparaba todo tipo de desviaciones " (Rojas).

Para Roberto Rojas, "el surgimiento del movimiento de esos jóvenes poetas, artistas y escritores, con influencias directas de los «beat» estadounidenses, en conjunción con la revolución cubana, estuvo salpicado de escándalos de primeras páginas en la época",¹¹ incluso causó el encarcelamiento de Arango en varias ocasiones. El grupo, al que también pertenecieron el poeta Jaime Jaramillo Escobar y la conocida novelista Fanny Buitrago, entre otros, sigue en activo hasta finales de la década de los sesenta.¹²

Jesús Sepúlveda, en un análisis de los puntos de encuentros del nadaísmo y la generación beat, aduce que "si bien la década del '60 dejó inscrita su marca en el perfil de esta generación (sicodelia, liberación sexual, rebeldía juvenil, etc.), aún pesa sobre ella el estigma de la verticalidad y la dependencia territorial: generación literaria periférica que se ve reflejada en su homóloga de la metrópoli norteamericana." Y concluye que si la generación beat terminó siendo captada por el mercado, los nadaístas terminaron sucumbiendo víctimas de su propia autoironía como lo señalan los versos del poeta Eduardo Escobar: "Si nos faltó imaginación/fue por culpa de

¹¹ Uno de los escándalos más sonados de los nadaístas fue su propuesta de sustituir el busto de Jorge Isaacs por el de Brigitte Bardot. El poeta Jotamario Arbeláez cuenta en el artículo de Henao como esta iniciativa se originó en la directriz de Arango al nuevo núcleo del nadaísmo en Cali de "dar a conocer nuestra genialidad mediante el escándalo". Otro escándalo notorio fue el sabotaje del Congreso de Intelectuales Católicos.

¹² Fanny Buitrago es también un caso muy notable de novelista precoz. Todavía adolescente se une al movimiento nadaísta y en 1963 publica su primera novela *El hostigante verano de los dioses* con tan solo 18 años, cuyos personajes expresan el antiautoritarismo irreverente y el nihilismo característicos del nadaísmo. Sin embargo, en 1968 la autora pide ser retirada del movimiento quizá por los vaivenes políticos de Arango.

las enfermedades tropicales". Sin embargo, estos versos sacados de contexto, pues pertenecen a un poema sobre campañas electorales, no reflejan la compleja visión del movimiento que tenía el propio poeta. Así lo señala Jaramillo Agudelo en su ensayo "La poesía nadaísta":

No digo que el Nadaísmo fuera sólo una vanguardia literaria. Me inclino más bien por la opinión del mismo Eduardo Escobar: Si confundieron nuestro saber vivir con París - quizás el Nadaísmo es una calobiótica-, nuestra desesperanza con lo *beat*, nuestra sed de lo maravilloso con lo surrealista, nuestra náusea negra y nuestro desprecio con los existencialismos sartreanos, por minimizar nuestra actitud, testimonio de desarraigo, por taparse las narices ante nuestras advertencias sobre cierto olor podrido que se difundía por estas dinamarcas del tercer mundo... De acuerdo. Pero bebían de lo uno y de lo otro y lo asimilaban a un espíritu que fue sin duda auténtico, como lo demuestran la vida y la obra de Eduardo Escobar.



Figura 18: Dibujo de Fernando Botero para el texto de Arango "Medellín, a solas contigo".

Fuente: Gonzaloarango.com

Hay, sin embargo, un aspecto muy importante del proyecto nadaísta que se suele pasar por alto. Me refiero a la negación de viejas herencias culturales y la búsqueda de nuevas propuestas inspiradas en la revolución social y tecnológica internacional que trasciendan el nacionalismo o regionalismo imperante. El nadaísmo surge como una reacción al piedracielismo, la corriente imperante en la poesía colombiana. “Piedra y Cielo” es un movimiento poético inspirado en las propuestas estéticas de Juan Ramón Jiménez, de quien toman el nombre, y Pablo Neruda sobre todo su aprecio por la metáfora y el lirismo. El piedracielismo a su vez había sido una respuesta a la poesía modernista colombiana representada por Guillermo Valencia.¹³ Los piedracielistas abominaban del acartonamiento de esa poesía que dominaba el campo literario colombiano en los

¹³ Gabriel García Márquez en una entrevista realizada en 1981 por Juan Gustavo Cobo Borda describe este panorama de las letras colombianas en su infancia y el impacto que tuvo Piedra y Cielo en su vocación literaria:

“Yo debía estar en tercer año cuando me llegó la noticia: el escándalo descomunal de unos tipos que estaban haciendo una poesía que no se entendía. El alboroto se armó en este país por alguien que se atrevía a levantar la mano contra su padre. Contra Guillermo Valencia. ¿Y quién era el promotor de este desorden, el introductor de la subversión poética? Nada menos que Pablo Neruda.

Para mí esa fue una revelación. Me di golpes de pecho y caí en cuenta de que con los románticos, parnasianos y neoclásicos me habían engañado por completo. Me puse a seguir entonces, con mucho interés, las presentaciones líricas que Eduardo Carranza, en el suplemento de Sábado, hacía de otros poetas. Allí recalcaba que el gran faro de ellos era Juan Ramón Jiménez, pero la impresión que yo siempre tuve (quizá porque nunca leí los libros de Juan Ramón que tocaba leer) fue la de que estos muchachos de “Piedra y Cielo”, Carranza, Jorge Rojas, Camacho Ramírez, a mediados de los años cuarenta, eran mejores que él. En medio de la emoción de ese descubrimiento, un día, imagínate eso, me llegó la noticia de que uno de los miembros del grupo, Carlos Martín, iba de rector a Zipaquirá. Dio varias conferencias y me prestó dos libros fundamentales: La vida maravillosa de los libros, de Jorge Zalamea, y La experiencia literaria, de Alfonso Reyes.

¿Pero tú ya escribías?

Claro, hacía pastiches piedracielistas. Pero como tarea de clase. La verdad es que si no hubiera sido por “Piedra y Cielo”, no estoy muy seguro de haberme convertido en escritor. Gracias a esta herejía pude dejar atrás una retórica acartonada, tan típicamente colombiana (Cobo Borda, “García Márquez: ‘Piedra y Cielo me hizo escritor’”).

años treinta y propugnaban un americanismo que rescatara los valores autóctonos del joven continente americano en contraste con el exotismo y afrancesamiento de los modernistas. En palabras de Carlos Martín, uno de los integrantes del grupo: “Algunos de nosotros, pronto, experimentamos la atracción por América y por el descubrimiento de sus valores autóctonos. Anhelamos confundirnos y fundirnos con la fuerza telúrica del continente del tercer día de la creación” (citado en Rodríguez Barranco 202-3).

Es evidente que Arango busca distanciarse de la visión americanista del piedracielismo en el *Primer Manifiesto Nadaísta* de 1958 y plantea una reformulación que al contrario de celebrar lo autóctono propone la inserción del continente en el movimiento de rápido desarrollo científico y tecnológico que sacudía al mundo moderno a mediados del siglo XX:

Rectificamos el viejo concepto americanista de que un pueblo es joven en virtud de sus paisajes. Lo es en razón de sus ideas y de su evolución espiritual. La decrepitud no es un concepto de la vejez del mundo físico, sino la caducidad del espíritu resignado, incapaz de evolucionar hacia nuevas formas de vida y de cultura.

América es vieja desde su nacimiento. Por culpa de sus descubridores y su herencia, su nacimiento significó para la Historia una especie de muerte. O más exactamente, un aborto imperfecto para la vida. En tal forma que ella no ha nacido culturalmente por su cuenta, nutriéndose como se nutre de una vejez cansada y esterilizante transmitida por el cordón umbilical de su idioma y de sus creencias.

Ante el dilema de ser o de no ser, de elegir una cultura por separada con sentido universal, ¿qué significa para la cultura de América tallar sapos, revivir mitos, incrementar las supersticiones, retener el tiempo olvidado, la prehistoria, si aún no cuenta ni determina nada su cultura en el devenir de las ideas contemporáneas?

Detenerse en el pasado con un asombro contemplativo, evidencia el complejo de América ante un mundo evolucionado que decide su destino y su supervivencia histórica y biológica, mediante las actuales revoluciones sociales y conquistas científicas del espacio que se disputan el predominio político de la Tierra.

América no puede anclarse en lo regional, en lo folclórico, en la tradición mítica. Eso sería un aspecto de su desarrollo intelectual y artístico pero no puede decidir su destino y su historia sobre estas formas inferiores de su desarrollo. América debe superar el complejo de su infantilismo espiritual. De otra manera nos quedaríamos en la Edad de la Rana y la Laguna, en tanto que la técnica científica ha fijado estrellas en el espacio cósmico.

Ningún pueblo, ningún continente viejo o nuevo puede elegir su destino por separado. La más leve onda del mar de la Historia contemporánea agita con su movimiento el porvenir de los pueblos, y decide su suerte o su desgracia.

Una cultura solitaria, desvinculada de los intereses universales, es imposible de concebir. Nadie puede evadirse, ni eludir el papel que representa en el mundo moderno. Todo se relaciona de una manera profunda en esta época en que el simple hombre encarna una misión en la historia: su acción o su indiferencia implican una conducta de inmensas responsabilidades éticas, y al aceptarla o negarla, se salva o se condena. (17-18)

Arango reniega de una cultura latinoamericana basada en el concepto de otredad y exotismo del continente respecto al resto del mundo. Por el contrario su “rectificación” se basa en la incorporación definitiva del continente a las renovadoras corrientes sociales y culturales universales prescindiendo de la visión eurocéntrica del continente basada precisamente en sus paisajes, tradiciones y mitos.¹⁴ Arango propone dejar de lado esta visión que enfatiza el exotismo y diferencia de la cultura americana para unirla a los avances tecnológicos y científicos que estaban transformando el mundo de manera definitiva. Según Arango, dejando de lado estas viejas herencias se superaría ese “complejo de infantilismo espiritual” y permitiría al continente incorporarse al “devenir de las ideas contemporáneas”. Arango parece aludir a la creciente globalización cultural cuando afirma “todo se relaciona de una manera profunda en esta época”. El nadaísmo se plantea así como una negación de lo viejo y tradicional, pero sobre todo destaca

¹⁴ La radical novedad de la propuesta nadaísta queda patente si la comparamos con los postulados de Carpentier sobre lo “real maravilloso” el famoso prólogo de *El reino de este mundo* publicado en 1949. Recordemos que Carpentier contraponía “lo real maravilloso” como característica esencial del continente americano al surrealismo europeo. Aunque no consta que Arango y los nadaístas hubieran tenido acceso a la obra de Alejo Carpentier, es interesante notar sus diferencias no solo como características generacionales sino también como una manifestación de la perspectiva del escritor como respuesta a su público lector. En otras palabras, la visión de Carpentier se forja en Europa como una resistencia que contraponía la rica otredad latinoamericana a la cultura del viejo continente que el autor cubano percibe como agotada, mientras que los jóvenes nadaístas escriben con el imperativo de transformar el campo literario de su propio país y para ello canibalizan las tendencias estéticas imperantes que asocian con esa superación de la tradición y la celebración de lo autóctono y premoderno.

su apuesta por la necesidad de “evolucionar hacia nuevas formas de vida y de cultura”. Para Arango los agentes de ese cambio social serían necesariamente los más jóvenes, y así lo expresa en el *Manifiesto Amotinado* (1967):

Ustedes, los más jóvenes nadaístas desparramados por el mapa, tienen que meterle el hombro al Movimiento para que no se detenga, ni se oxide en nuestras aporreadas y sufrientes máquinas de escribir. Tienen que empujar y empujarnos, ya que, por razones biológicas, ustedes encarnan la fuerza, el frenesí, el misticismo loco, la pasión peligrosa y fulgurante de la libertad. (s.n.)

3.2 Nadaísmo, cultura juvenil y rock and roll

En el primer manifiesto nadaísta Arango dedica toda una sección a hablar de la cultura juvenil que ya comenzaba a manifestarse en Colombia en la generación de los cocacolos. Su tono entre laudatorio e irónico describe con extraordinaria lucidez las características de esta nueva generación llamada según él a convertirse en la generación nadaísta. El cocacolo:

Es un tipo adónico que no ha llegado a la edad de la razón, en el sentido en que no ha aceptado la vida como un acontecimiento serio, con deberes, responsabilidades y compromisos. Siente hondamente la pasión de vivir. Es una existencia vacía de ideales, más cerca de las emociones que de la reflexión. Cambió, en un excelente negocio, la metafísica y el cielo por el deporte y el baile; las iglesias por los estadios olímpicos; la biblioteca por la cancha de tenis; las aulas académicas por el cinematógrafo. [...] Se cuida más de su apariencia externa que de la vida interior. La muerte no es para él una puerta que abre posibilidades trascendentes, sino un lúgubre renunciamiento al baile, los besos, la embriaguez, las luminosas chaquetas Mc Gregor, la última moda, el viaje a la Luna, el triunfo de los bolcheviques. Perfumado, seductor, sufre el éxtasis del bolero, y siente la fascinación voluptuosa del rock and roll. Capaz de todos los excesos brutales y de renunciamientos generosos. [...] El Cocacolo es eso. Pertenece a una generación innominada que irrumpe como una claridad al fin de la larga noche de la burguesía colonial. (29-30).

Esta nueva generación de jovencitos banales, frívolos, hedonistas e incapaces de reflexión son el producto de su época, no tienen grandes ideales pero, según Arango, en ellos reside la posibilidad de cambio: “La generación de los Cocacolos ha nacido y crecido en tiempos difíciles en que no han sido posibles ninguna fe verdadera, ninguna revolución salvadora, porque la

sociedad no ha permitido ninguna fe ni revolución en su nombre, sino contra ella Tal es el origen insurgente del Nadaísmo.” (32-33). El potencial revolucionario de la juventud así definida por Arango reside en su capacidad de resistencia al mundo adulto pero para ser capaz de cumplir con su misión histórica es unirse al nadaísmo: “La sociedad colombiana necesita esta revolución Nadaísta. Destruir un orden es por lo menos tan difícil como crearlo. Aspiramos a desacreditar el ya existente por la imposibilidad de hacer las dos cosas, o sea, la destrucción del orden establecido y la creación de uno nuevo” (34).

La revolución nadaísta se plantea pues la celebración de lo nuevo, banal, ligero y efímero que conlleva la modernización como forma de rechazo y superación de la tradicional cultura colombiana que ellos consideran anquilosada y solemne. Su estrategia revolucionaria no es la batalla frontal, es una infiltración, una peste, un virus que corroe los cimientos de la sociedad burguesa. El nadaísta es un joven urbano, amante de la tecnología y la velocidad rodeado de vida y estímulos visuales y auditivos pero sumido en el tedio, así lo describe Arango en su poema “Los nadaístas”:

Los Nadaístas invadieron la ciudad como una peste:
de los bares saxofónicos al silencio de los libros
de los estadios olímpicos a los profilácticos
de las soledades al ruido dorado de las muchedumbres

El Nadaísta es joven y resplandece de soledad
es un eclipse bajo los neones pálidos
y los alambres del telégrafo
es, en el estruendo de la ciudad
y entre sus rascacielos,
sobre zapatos de gamuza.

[...]

Sufre el vértigo de los sacudimientos
electrónicos del jazz
y las velocidades a contra-reloj
corazón de rayo de voltio que estalla
en el parabrisas de un Volkswagen

deseando la mujer de tu prójimo.
Se aburre mortalmente pero existe.

El carácter urbano y futurista del nadaísmo es patente en estos versos, pero también una asociación con la música que iba a cristalizar algo más tarde. Me refiero a la vinculación del nadaísmo al rock and roll colombiano al que consideraron como una valiosa manifestación cultural de una juventud irreverente y contestataria que participaba de un movimiento mundial de rebelión juvenil.

Si bien las manifestaciones iniciales del nadaísmo están muy influenciadas por movimientos de vanguardia de la primera mitad del siglo XX como el dadaísmo y el surrealismo, además del existencialismo, muy pronto encuentran en la generación Beat y el rock and roll unas prácticas culturales más cercanas a su búsqueda del cambio cultural. El inicio de esta asociación musical comienza con Los Yetis, un grupo fundado en Medellín en 1965 y pionero del rock and roll colombiano. En efecto, en una crónica realizada a Los Yetis en agosto de 1967 (de donde proviene el epígrafe de este capítulo), Arango celebra el carácter irreverente y revolucionario del rock and roll, que por esos años comenzó a llamarse go-go en Colombia, de la siguiente manera:

Habría que pensar en lo que era la juventud colombiana hasta el advenimiento apoteósico del go-go: esa juventud derrotista, frustrada y autodestructiva no sabía qué hacer con su alma, con sus sueños, con su vitalidad sin porvenir [...] Para salir a la conquista de su destino, la generación go-go se armó de guitarras; era una revolución con música. Esta música proclamaba la nueva sensibilidad, un cambio de ritmo en todo: en la vida, en la moda, en las costumbres, en las relaciones sexuales, en la cultura en general. Su advenimiento fue celebrado por la juventud como la llegada de profetas salvadores, con mandamientos que invitaban a la alegría de vivir, al frenesí del baile en cuyas convulsiones se expresaba un rompimiento brusco de las ataduras y coacciones morales, el estallido glorioso de su libertad plena, el gozo radiante de sus impulsos y esperanzas. Definitivamente los melencólicos habían ingresado en la escena universal como ídolos de la nueva generación, con una audiencia tan beligerante y multitudinaria, como nunca tuvieron el predicador de moral ni el político demagógico. A su manera loca, irreverente y audaz, ellos son mensajeros de una humanidad reconciliada que deponen las armas para

abrazar a su enemigo y sacarlo a bailar esa canción de Los Yetis que se titula “Amigo caníbal, déjame vivir...” (“Los Yetis”)

Para Arango los grupos go-go y en particular Los Yetis encarnan el cambio cultural proclamado por el nadaísmo, ellos eran la respuesta de las nuevas generaciones a los grandes males de la sociedad colombiana y la regeneraban desde dentro sin necesidad de violencia. Eran pues también una respuesta a la violencia revolucionaria de las FARC. En la citada crónica narra cómo los melnudos go-go eran metidos en calabozos acusados de atentar contra el orden social y pelados al rape, pues “ser go-go en Medellín era un alias de delincuente, un antisocial”. Ante esto sus amigos nadaístas le piden un manifiesto nacional de protesta contra la persecución de que estaban siendo objeto los compañeros de “la nueva ola” pero en lugar de eso él decide unírseles dejando crecer su melena para interponer una demanda al gobierno por atentar contra “la integridad personal de la juventud nadaísta y go-go”. Para su decepción aún cuando se exhibe por las plazas de Medellín los policías no lo apresan, a diferencia de la hostilidad que practicaban contra “el go-go anónimo” y Los Yetis, “símbolos melnudos de esa generación”, a los cuales incluso no se les permitía actuar. Según Arango “Las autoridades habían negado todo permiso para fundar discotecas, como si se tratara de lugares de perdición, como si con eso se fuera a salvar a la juventud de los ‘peligros’ del go-go”. Arango argumenta en cambio que la sociedad colombiana “debería estar orgullosa de esta generación que canta en vez de maldecir; que predica por medio de sus guitarras eléctricas alegría en vez de odio”. Arango plantea el Nadaísmo como una revolución pacífica que supera la endémica violencia colombiana.

La conjunción entre el Nadaísmo y la música de Los Yetis se gesta precisamente en esta crónica, donde también aparece una entrevista. Arango realiza una entrevista hilarante e irreverente sobre este grupo como representantes de esta generación del cambio:

—*Yetis, ustedes ¿por qué no hacen canciones de protesta?*

Norman: Hombre, Gonzalo, ¿y de qué vamos a protestar?

(Risas)

Yo: ¿Cómo que de qué? De cualquier cosa, de los peluqueros y de la bomba atómica, de la poesía de Julio Flórez, de los que le quitaron el título a Cassius Clay por no ir al Vietnam.

Juan Nicolás: Está bien, escribanos una canción de protesta ya mismo para meterla en el Long Play que estamos grabando.

Yo: De acuerdo, pido media hora de plazo, los espero en el bar de la esquina.

A la media hora estaba lista mi canción de protesta: “Llegaron los peluqueros”, una sátira humorística contra los enemigos de la generación go-go, algo así como una tomada de pelo a los peluqueros. Quedaron encantados y prometieron grabarla al otro día. Así quedó sellado un pacto de mutua colaboración entre los nadaístas y los cantantes y compositores go-go. De esa alianza con Los Yetis surgiría el proyecto de un Long Play con canciones nadaístas de protesta que se titularía “Canciones para darle a la guerra el Premio Nobel de la Paz” y que pronto será lanzado por Discos Fuentes (“Los Yetis”).



Figura 19: Carátula del LP Nadaísmo a go-go, recopilación de *Los Yetis* (1967)

Fuente: Munster Records

Y esta colaboración se hizo realidad. De hecho, *Llegaron los peluqueros* se convirtió en uno de los éxitos más sonados del grupo, al igual que *Mi primer juguete* (dedicada a la bomba atómica) de Elmo Valencia, otro poeta nadaísta.¹⁵ La letra de la canción de Arango es un himno

¹⁵ Es notable la diferencia con las letras mucho más banales y apolíticas de los grupos mexicanos que hemos analizado, esto quizá se explica porque después de mediados de los sesenta el rock

en clave irónica que manifiesta muchos de los temas recurrentes en el nadaísmo, especialmente el enfrentamiento creciente entre los jóvenes y el estado, como resultado de su desapego creciente de los valores patrios y la adopción del pelo largo como símbolo generacional contestatario:

La patria está en peligro
el decoro de la patria está en peligro
yo no tengo patria, yo no tengo nada
la patria se desangra, mi capitán
qué bello el torrente rojo
los poetas lanzan su manifiesto
¡muera la poesía! ¡viva el terror!
el nadaísmo es gentil armada de la revolución.

Tengo dos violines
para la turbación del orden público
los estudiantes tiran piedras
alumnos son de Cicerón
motociclista griego, Ulises no
no botes ya las hipotecas.
Viva Josefina,
Napoleón era un enano con pistola
los peluqueros a la guillotina
caos oooh caos
tumba la estatua del libertador.

Los amotinados acechan a los héroes
mueran los peluqueros,
vivan las melenas, la revolución
viva Antoine, viva Brigitte Bardot

and roll adquiere a nivel mundial un carácter contestatario que no tenía en sus inicios. Aunque el rock and roll colombiano comienza su andadura años más tarde que en México, para mediados de los sesenta ya contaba con numerosos grupos. Además de Los Yetis, originarios de Medellín, surgieron en Bogotá bandas de gran éxito como Los Speakers, Los Flippers, Los Ampex, The Young Beats. Varios de ellos hicieron en sus inicios de teloneros en las presentaciones en Colombia de Enrique Guzmán y juntos hicieron una sonada gira nacional llamada Milo a go-go entre 1966 y 1967. La mayoría de estos grupos tuvo una vida breve ya que la disquera les retiró su apoyo a finales de los sesenta. Algunos de los músicos emigran buscando el éxito internacional y otros se integran en futuros proyectos de mayor permanencia como Génesis (1972-1992), abanderado del rock sicodélico con influencias folk en Colombia, que lo fusiona además con ritmos andinos y caribeños. En Cali surgieron también grupos aunque menos relevantes como Los Monstruos y El Grifo. (Domínguez 437-440)

todo va bien, todo va mal
todo no va ni bien ni mal

los peluqueros llegaron ya
llegaron ya los peluqueros

La canción es ciertamente una manifestación rockera de la provocación, el nihilismo y la batalla generacional nadaístas. Las soflamas del nadaísmo se convierten así en músicaailable, una simbiosis perfecta para un movimiento vanguardista que se proponía cambiar la sociedad colombiana a partir de las prácticas culturales de los más jóvenes. La asociación con el rock and roll, o música a go-go le insufló nuevos aires al nadaísmo y le permitió alcanzar una gran popularidad dentro de la juventud colombiana pero no impidió su eventual declive a mediados de los años 70.

El periodo de actividad del Nadaísmo se extiende a todo lo largo de los años sesenta. Durante esta década tuvieron además fructíferos intercambios con grupos afines de América Latina. De estas colaboraciones surgieron publicaciones en revistas internacionales como *El Corno Emplumado* (México, enero 1966, N°17), *Venezuela Gráfica* y *Zona Franca* de Venezuela, y *O'Cruzeiro* de Brasil, que le dieron cierta visibilidad internacional. Pero tardaron doce años en tener una publicación propia, *Nadaísmo 70*, la cual tuvo una vida corta con tan solo ocho números entre 1970 y 1971. Durante esta década se publican también varias antologías del movimiento concretamente *13 poemas nadaístas* en 1963 y *De la nada al nadaísmo* en 1967.



Figura 20: Portada del primer número de la revista *Nadaísmo 70*
Fuente: Elprofetagonzaloarango.com



Figura 21: Cartel del Festival de Ancón 1971
Fuente: Wikipedia

No obstante, a principios de los años setenta el movimiento comienza a perder fuerza, quizá en cierta medida por el éxito entre las nuevas generaciones de otras formas culturales que como el hippismo y la sicodelia practican la irreverencia abiertamente y congregan multitudes gracias al atractivo de la música y las drogas.¹⁶ El propio Arango se desmarca de él en varias ocasiones, antes de su trágica muerte en un accidente automovilístico en 1976, argumentando el agotamiento de su propuesta estética: “El mito que sólo se alimenta de sí mismo termina por

¹⁶ La influencia del *Flower Power* y la sicodelia se dejan sentir intensamente en Colombia. A finales de los años sesenta los *hippies* tenían un punto de encuentro fijo en el parque de la 60 en Bogotá donde se realizaban conciertos, *happenings* y recitales de poesía. A partir de 1970 se realizan varios festivales rockeros inspirados en Woodstock. El pionero fue el Festival de la vida en Bogotá (1970) pero el más importante de todos, comparable al de Avándaro en México, fue el Festival de Ancón realizado en Medellín en 1971. Aunque también hubo muchos otros como el Festival de Yumbo, el Festival de Pedregal de Cali y en muchas otras localidades de la provincia. (Domínguez 440-441).

devorarse. Y la triste realidad es que el nadaísmo ha quemado sus exiguas energías y sus promesas en el exhibicionismo y el escándalo por el escándalo. ¿Dónde están sus obras de cuatro años de lucha, de rebelión y negatividad?” (Arango, 1963). A raíz de estas tempranas declaraciones los nadaístas lo queman simbólicamente en un puente de Cali. Además, como reconocía en una carta de 1964 a Milcíades Arévalo, pesan los años y las dificultades: “Ser nadaísta es a la vez fácil y difícil. Es fácil en cuanto se es joven, inconforme, rebelde, creador, individualista, y maravilloso. Es difícil en cuanto estas actitudes que implica el nadaísmo se pagan con sacrificios, incomprendimientos, soledad, y estar fuera del orden establecido que da muchos dividendos y condecoraciones” (Arévalo). Esta ambivalencia hacia su propia criatura se mantiene pues a lo largo de los años sesenta y setenta.

Sin embargo, su confianza y permanencia en el Movimiento no parece haber cesado hasta años más tarde pues en el Manifiesto Amotinado de 1967 hace un llamado a la juventud para mantener viva la revolución nadaísta:

La lucha es de todos juntos empujando a uno, y a cada uno empujando a todos, rebeldes amotinados, aglutinados, solidarios hasta toda la vida, pues el Nadaísmo se quedará hasta el fin, nunca se irá de este mundo, ni los viejos profetas que lo fundaron piensan celebrar la Última Cena en la Academia para desertar de sus furores. Si nos vamos, es para conquistar los nuevos planetas en nuestra calidad de astronautas de la literatura espacial y de las futuras revoluciones nucleares. (s.n.)

Arango fue una figura contradictoria, a lo largo de su carrera apoyó figuras políticas y causas polémicas, criticó su propio “inventico” y terminó retirándose a su mundo interior para practicar una espiritualidad sicodélica de la que en el pasado había renegado.

Gonzalo Arango, “el profeta” como él se hacía llamar, no produjo una gran obra literaria, sin embargo fue una figura de mucha relevancia pública durante su corta vida. Aun hoy se valora su importancia como pensador y renovador del campo literario colombiano, como muestra de ello

el gobierno lo incluyó en 2010 en una serie de estampillas dedicadas a “personajes colombianos de todos los tiempos”, largo camino para un escritor que comenzó haciendo literatura de alcantarilla. Arango pidió para su generación ser condecorados como los Beatles por su contribución “al arte y a la vida”, no consiguió su medalla pero de alguna forma permanece en la memoria colectiva de los colombianos como iniciador del nadaísmo.

Cobo Borda, que en realidad no tiene una opinión muy positiva de la poética nadaísta, le reconoce sin embargo un gran aporte:

Consiguió así que una literatura más próxima a los torbellinos del inconsciente, más fresca en su aproximación al erotismo, más desvergonzada en su vocabulario, más cruda en su aproximación a un mundo grotesco o estúpido, abriera, con su ruptura de la lógica, con su incoherente fraseo, con la brusquedad o la ligereza de su humor, una brecha en el hegemónico espíritu de seriedad de la literatura colombiana, urbanizándola y llegando con sus gritos de combate a nuevos núcleos de lectores. Logró también hacer de la poesía otro producto más del consumo, promocionándola a través de *slogans* publicitarios en el reciclaje constante de muertes y resurrecciones que pautaban las diversas crisis internas por las cuales el grupo atravesó.

Y está en lo cierto en su valoración pues, aún cuando su aportación literaria no haya sido abundante, el nadaísmo trascendió el ámbito literario y tuvo una influencia cultural considerable ya que abrió unos espacios de libertad y rebeldía antiburguesa que se dejarían notar en la juventud y la literatura colombiana de generaciones posteriores. Una buena muestra de esta huella es precisamente la obra de Andrés Caicedo.

El nadaísmo, al igual que la obra de Caicedo, siguen suscitando interés. J. Mario Arbeláez, uno de sus fundadores, ofrece una posible explicación en unas declaraciones de 2008:

al contrario de lo que esperábamos, el Nadaísmo parece que hubiera sido creado para tener su esplendor en el siglo XXI. En los últimos años se han publicado y reeditado más libros que en sus primeras décadas. No pensamos que duraría 50 años y que aplastaríamos todos los ‘todoísmos’ con que pretendieron contrarrestarnos. Luego de todo este tiempo, en que no apareció ningún movimiento que nos desbancara, nos hemos tornado incómodos hasta para nosotros mismos. Veremos si lo damos de baja voluntariamente, para darnos el lujo de seguir comiendo del muerto (Rodríguez Pouget).

Su vigencia actual quizá se deba a que estos escritores y agitadores culturales no se limitaron a retratar el mundo que les había tocado vivir sino a transformarlo.

3.3 El grupo de Cali: De Ciudad Solar a Caliwood



Figura 22: Postal panorámica Cali 1970
Fuente: Pinterest.com

A principio de los años setenta surge en otra ciudad industrial de Colombia el llamado grupo de Cali formado por chicos muy jóvenes que se agrupan a partir de su amor por el cine y la música. Andrés Caicedo, que ya había comenzado su actividad literaria y trabajaba como actor en el Teatro Experimental de Cali, funda allí junto a Carlos Mayolo, Luis Ospina, Ramiro Arbeláez, Patricia Restrepo y Sandro Romero Rey el Cine Club de Cali en abril de 1971. Todos estos

chicos pertenecían a la clase alta y media alta, eran “hijos de familia”¹⁷ que tenían una visión muy crítica de su ciudad natal. Ellos habían vivido la transformación industrial de la vieja ciudad oligárquica y el impulso modernizador que tuvo su culminación con la organización de los VI Juegos Panamericanos en 1971 y la creciente exclusión social que este proceso había generado.¹⁸

Como lo constata Ramiro Arbeláez, uno de los miembros del cine-club:

Indudablemente el año de 1.971 se constituye como una referencia fundamental para la historia de Cali, no sólo por el salto cuantitativo y cualitativo que propician los VI Juegos Panamericanos en el desarrollo urbano, sino también por otros acontecimientos que influenciaron a las nuevas generaciones y que propiciaron actividades creativas, reflexivas y políticas en amplios sectores de estudiantes, artistas e intelectuales. Es el año de la huelga estudiantil por reivindicaciones políticas en la Universidad del Valle y que tiene como culminación el levantamiento estudiantil-popular del 26 de Febrero.

Ellos sí tenían acceso a estudios universitarios en las mejores universidades del país, a libros, discos importados y viajes al extranjero, pero precisamente esto les permitió desarrollar una actitud muy despectiva respecto a los valores de la clase social de la cual provenían y a los privilegios en que su situación social se sustentaba. La entrada de los años setenta encuentran a estos jóvenes caleños muy dispuestos a subvertir los cimientos tradicionales de la sociedad en que les había tocado vivir, armados, por supuesto, de todos los cambios culturales que había traído la década anterior. Continúa Arbeláez:

Al entrar a la década del setenta, una amplia parcela de la juventud de Cali venía recibiendo la influencia del movimiento hippie, la música rock, la canción protesta latinoamericana, las ideas socialistas, la revolución cubana, el redescubrimiento del son,

¹⁷ Casi todos provenían de las familias más tradicionales y distinguidas de Cali y Colombia en general: Caicedo, Estela, Ospina, Restrepo. De hecho, la plaza central de Cali se llama Caicedo en honor a uno de los antepasados del escritor.

¹⁸ Durante el desarrollo de los Juegos Panamericanos Luis Ospina y Carlos Mayolo rodaron el documental *Oiga, vea (1971)* “desde el punto de vista de la gente que no pudo entrar a los estadios”. En ella muestran la marginalidad y exclusión que generaron la realización de los juegos en Cali.

la salsa, mayo del 68, el boom de la literatura latinoamericana, los ecos del teatro del absurdo, del pop-art, del dadaísmo y del surrealismo, pero también participaba de fenómenos locales como el nadaísmo, el teatro político universitario, el movimiento estudiantil y obrero.

Caicedo funda el Cine Club con la intención de proporcionar a esa juventud excluida una oportunidad para acceder al gran cine, principalmente al cine de autor y a los clásicos del cine norteamericano. Pero el cineclub fungía además como punto de encuentro de la juventud inconformista que se rebela ante las limitaciones culturales de una ciudad aún muy conservadora. Llama la atención sobre todo el testimonio de Arbeláez sobre la dinámica del grupo y la música que amenizaba sus encuentros porque precisamente los Rolling Stones y Richie Ray son centrales en la novela de Caicedo:

El criterio era sencillo: permitir una visión organizada de un grupo de obras y recuperar películas importantes despreciadas por la cartelera comercial. El público era joven, compuesto tanto por intelectuales solitarios como por miembros de galladas de barrio, inconforme pero ávido de conocimientos para disfrutar mejor el arte y la vida. El ritual de los sábados en el cine-club comenzaba por el encuentro con los amigos; a partir de allí se definía la suerte del fin de semana: la rumba, los paseos, los grupos de estudio. Antes de la exhibición el público podía oír música -rock y salsa, sobre todo Rolling Stones y Richie Ray- mientras leía los comentarios de la película escritos por Caicedo.



Figura 23: Andrés Caicedo, segundo por la izquierda, y algunos de los jóvenes participantes del Cine Club de Cali frente al Teatro San Fernando.

Fuente: Centro Virtual Isaacs. Universidad del Valle.

La frenética actividad cultural de estos jóvenes por estos tiempos se refleja en la fundación de la comuna artística Ciudad Solar, un espacio cultural y de creación para dar apoyo a los nuevos creadores. Como parte de las actividades del club comienzan a publicar el folleto *Ojo al cine* que ya en 1974 se había convertido en la revista especializada en cine más importante de Colombia. Varios de los fundadores del cineclub terminan convirtiéndose en cineastas dentro de un proyecto que más adelante sería denominado Caliwood¹⁹ y que tiene su sede en Ciudad Solar, en palabras de Luis Ospina: “Caliwood fue un movimiento juvenil y uno de sus puntales fue Andrés Caicedo, el ‘Peter Pan de Cali’, quien se rehusó a crecer y prefirió suicidarse”. (*El País*, 20-11-11)



Figura 24: Caicedo, Ospina y Mayolo (de derecha a izquierda) en un rodaje
Fuente: Poetasdelfindelmundo.com

¹⁹ El término puede haberse inspirado en el cuento de Caicedo *Los mensajeros (Calicabozo)* donde se narra la conversión de Cali en el mayor enclave cinematográfico del mundo. Alude también a similitudes climatológicas y geográficas con Hollywood y a la calidad de su luz, muy alabada por fotógrafos y artistas, y a la importancia de Cali en la cinematografía colombiana. En el Valle del Cauca y Cali se realizó el primer largometraje mudo colombiano rodado en 1921, *María*, inspirado en la novela de Isaacs y dirigido por el español Máximo Calvo, al igual que la primera película de denuncia política *Garras de oro* (1926), película con un marcado discurso antiimperialista, también la primera película sonora *Flores del valle* (1941) y la primera película a color *La gran obsesión* (1954). En el año 2008 se fundó un museo con este nombre en Cali: Caliwood Museo de la Cinematografía.

De hecho, Mayolo y Ospina desarrollan el proyecto y hacen una larga carrera en el cine documental (este último aún en activo). Mientras tanto Caicedo alterna sus intentos de vender guiones cinematográficos, incluso pasando largas temporadas en Los Ángeles, con una amplia carrera literaria. Además de su sensibilidad hacia la ciudad y su realidad social, la obra cinematográfica y literaria de estos jóvenes expresa una gran fascinación con el vampirismo, el canibalismo y la estética gótica, hasta el punto que en desarrollan un género llamado gótico tropical. El ambiente y los temas góticos están siempre presentes en la obra de Caicedo en particular los temas de la muerte, la locura, el enclaustramiento y la violencia contrapuestos a la vida desbordada de Cali, su luz, sus calles llenas de música y la alegría de los habitantes de sus barriadas populares.

3.4 Andrés Caicedo: Cali como obsesión literaria

Caicedo escribió múltiples textos, muchos de los cuales han sido publicados póstumamente, y una película inconclusa donde manifiesta una sensibilidad hacia los estratos sociales menos privilegiados, en especial los jóvenes de las barriadas populares generadas por las migraciones masivas a la ciudad, niños envejecidos, huérfanos de futuro y condenados a la infravida del vagabundeo y las drogas.²⁰ Pero la obra que lo consagró fue sin duda la novela *¡Que*

²⁰ Es interesante notar que a principios de los setenta se producen en Colombia una serie de documentales sobre la situación de los niños de las clases bajas. Este tipo de películas recibió muchas críticas y fue catalogada de "pornomiseria", por cuanto se valía de la espectacularización de la pobreza para conseguir renombre en Europa. Carlos Mayolo y Luis Ospina integrantes del grupo de Cali junto a Caicedo realizaron en 1978 un documental titulado *Agarrando pueblo*, una sátira de esta práctica cinematográfica. Esta realidad sería retratada más tarde en numerosas películas colombianas como *Rodrigo D-No futuro* (1990) o *La vendedora de rosas* (1998) ambas del cineasta de Medellín Víctor Gaviria.

viva la música! (1977). Con esta obra Caicedo escribe una de las novelas fundamentales de los años 70 en Colombia y en América Latina en general, pero se suicida a sus 25 años el mismo día que recibe el primer ejemplar editado por el Instituto Colombiano de Cultura. *¡Que viva la música!* sigue siendo hoy objeto de culto entre los jóvenes colombianos y, aunque su vida y su obra han sido analizados desde diversas perspectivas en Colombia, hasta recientemente era un gran desconocido fuera de sus fronteras.²¹

Al momento de su muerte Andrés Caicedo era bastante conocido en Cali pero sobre todo por su labor como crítico de cine.²² A pesar de haber escrito centenares de páginas, solo había conseguido publicar la novela que recibió justo el día de su muerte y *El atravesado*, un pequeño volumen autofinanciado que contenía el cuento homónimo escrito en 1971 y otro muy breve titulado *Maternidad* escrito en 1974. Sin embargo, el manuscrito de *¡Que viva la música!* había estado pendiente de publicación desde 1975 cuando lo había entregado al Instituto Colombiano de Cultura.²³ Antes de publicar estos libros Caicedo había escrito varias piezas de teatro y numerosos cuentos, varios de ellos premiados en concursos literarios.²⁴ De hecho su primer

²¹ Precisamente Alberto Fuguet, de quien hablo en el siguiente capítulo, ha publicado una recopilación de textos autobiográficos del autor caleño: *Mi cuerpo es una celda* (2008). Fuguet confiesa haberse quedado fascinado al descubrir esta alma gemela en la literatura colombiana de treinta años atrás.

²² Los periódicos caleños coinciden en señalar la desaparición de “un joven crítico de cine” de cierto prestigio. Uno de ellos, *El Pueblo*, lo considera la voz más autorizada en la materia del país. (Van der Huck, 111)

²³ En 1976 la editorial Crisis de Buenos Aires compra los derechos de la novela pero no llega a publicarla. (Cronología en Caicedo 1995, 32)

²⁴ En 1969 su relato *Berenice* es premiado en el concurso de cuento de Univalle. En el mismo año su cuento *Los dientes de Caperucita* obtiene el segundo premio en el Concurso Latinoamericano de Cuento organizado por la revista venezolana *Imagen*. También en este año comienzan a

cuento titulado *El silencio* de 1964, lo escribió con tan solo 13 años. A los 16 escribe *Infeción*, una apasionada declaración de amor y odio a su ciudad donde ya aparecen completamente definidas las obsesiones y temas recurrentes en toda su obra literaria. Así comienza este texto que más que un cuento parece una declaración de principios:

El sol. Cómo estar sentado en un parque y no decir nada. La una y media de la tarde. Camino caminas. Caminar con un amigo y mirar a todo el mundo. Cali a estas horas es una ciudad extraña. Por eso es que digo esto. Por ser Cali y por ser extraña, y por ser a pesar de todo una ciudad ramera.

(Odiar es querer sin amar. Querer es luchar por aquello que se desea y odiar es no poder alcanzar por lo que se lucha. Amar es desear todo, luchar por todo, y aún así, seguir con el heroísmo de continuar amando. Odio a Cali, una ciudad que espera, pero que no le abre las puertas a los desesperados)[...] Sí, odio a Cali, una ciudad con unos habitantes que caminan y caminan... y piensan en todo, y no saben si son felices, no pueden asegurarlo. Odio a mi cuerpo y mi alma, dos cosas importantes, rebeldes a los cuidados y normas de la maldita sociedad.

Caicedo es un escritor atrapado en la adolescencia, escribe desde una perspectiva adolescente y sus lectores ideales deben ser tan adolescentes como él. Sus historias son historias para jovencitos. Toda su obra literaria es una amplia exploración de las maneras de habitar la ciudad que practicaban los jóvenes de su generación. Cali y los dilemas de su generación son sus dos grandes obsesiones, a la par que la exclusión y el desencanto existencial pero todo ello mediado por el cine pero sobre todo la música. Sus cuentos y novelas son historias en primera persona contadas por estos jovencitos, testigos de excepción de la transformación de Cali y del ascenso de la juventud como ente social que aún no encuentra su sitio en esta ciudad no ya letrada sino musical.

El atravesado es el relato de un chico muy joven que narra sus inicios en el mundo de las galladas o pandillas caleñas y la brutal represión de que fueron objeto por parte del estado

aparecer sus críticas cinematográficas en los periódicos caleños *El País*, *El pueblo* y *Occidente*. (Cronología en Caicedo 1995, 28)

policial. Caicedo mezcla acontecimientos históricos como el mencionado levantamiento popular del 26 de febrero de 1971 con otros ficticios como un asalto vandálico a la tienda de Sears perpetrado por la su grupo la Tropa Brava. Caicedo narra un fenómeno reciente, el surgimiento de pandillas de jóvenes en el sur de la ciudad que canalizaban su insatisfacción social a través de la violencia y la drogadicción, y su relación con el cine juvenil y el Rock and Roll:

Eran tiempos muy distintos a éstos. Cuando estrenaron *Al compás del reloj*, con Billy Haley sus cometas, y que fue tanta gallada al teatro, que era que estaban todas las que existían: los Rojos, los Humo en los Ojos, los Águilas Negras, los Fosas en el Péndulo, los Anclas, y sobre todo nosotros,[...] la Tropa Brava, que fue la primera gallada que se organizó en Cali[...] En esa época dieron también muchas de Elvis y *Rebelde sin causa*, que fue allí cuando se armó. Que todo el mundo salió loquito de la cinta[se armó]. (19-20)

Poco antes de que Caicedo escriba este cuento, Parménides García Saldaña había publicado *El rey criollo* (1970), su cuento más conocido, donde narra acontecimientos similares:

Estuvo vaciado vaciado vaciado..., echamos un relajo bien padre, por lo menos yo me divertí un resto. Pero ya antes, cuando en el cine Roble estrenaron *Prisionero del Rocanrol* también hubo un desmadre de poca, me cae, y también me divertí un chorro. En el lobby del cine se agarraron a madrazos Los Gatunos contra los de la Narvarte[...] Y cuando terminó y todo mundo salía feliz después de haber visto a Elvis Presley cantando y bailando sus grandes éxitos [...] cuando todo mundo estaba ya muy tranquilo y contento, que empiezan los golpes en el lobby. (159)

Las coincidencias en estos textos podrían apuntar a una posible influencia del autor mexicano, pero no consta que Caicedo fuera lector de García Saldaña. Sin embargo, gracias al testimonio de Sandro Romero y Luis Ospina, sí sabemos de la influencia de José Agustín “de cuya novela *Final de la laguna* los jóvenes caleños sabían el dato exacto de cuántos cigarrillos de marihuana se fumaban sus protagonistas” (Romero). Los autores se refieren aquí a la novela de José Agustín *Se está haciendo tarde (final en laguna)* publicada en 1973. No obstante, Caicedo tiene mucho más de común en sus temas recurrentes con García Saldaña, particularmente la centralidad de la música y las drogas en sus obras. En efecto, la coexistencia del rock and roll y

los ritmos latinos que en la obra del autor mexicano está indudablemente presente por las numerosas menciones y el reiterado uso de la muletilla, “sabor”, se convierte en el caso del colombiano en una exploración en toda regla de estas dos manifestaciones musicales como alternativas de resistencia juvenil con marcadas connotaciones clasistas.

Toda la obra del joven autor caleño es parte de un universo narrativo creado a partir de una cierta paradoja donde la transformación de Cali en una ciudad moderna y cambiante despoja a los personajes de aquella ciudad que fue, pero a la vez los libera del carácter opresivo de la cultura provinciana de sus clases dirigentes, incapaces de adaptarse a los tiempos modernos y de superar el trauma histórico de la violencia política y clasista en el Valle del Cauca. Desde sus primeros cuentos y obras de teatro escritas a una muy temprana edad hasta su novela dejada inconclusa *Noche sin fortuna*, toda su obra literaria explora inquisitivamente estos temas que, como nos dice él mismo en *Infección*, odia y ama con la misma intensidad.²⁵ Fernández L’Hoeste intenta explicar el origen esta ambivalencia cuando señala:

Para Caicedo, la cultura norteamericana, a pesar de representar una presencia problemática, plantea un indicio de modernidad. Para él lo que prima es la aceptación de lo norteamericano como una cultura moderna, arrolladora [...] Caicedo toma el capital cultural ajeno y lo reacomoda a su antojo, diagramando una nueva manera de ser latinoamericano y, en especial una nueva forma de visualizar la ciudad latinoamericana (56-57).

²⁵ Andrés Caicedo es un autor con un remarcable proyecto narrativo al que da forma en sus breves años de vida. Destaca su temprana visión de la vocación literaria que anima su labor como escritor, Van der Huck cita la siguiente entrevista aparecida el 27 de junio de 1968 en el periódico El Siglo: “A los 16 años, interrogado sobre la manera en que pensaba asegurar su subsistencia, Caicedo respondió: “Mi deseo es vivir de lo que escriba. Claro que en un medio tan difícil como el nuestro, para lograr tal objetivo, es necesario asegurarse otra fuente. Pienso acabar estudios mayores de letras, publicidad y teatro, pero siempre estaré a la pelea de subsistir por medio de la literatura.” Con anterioridad, a la pregunta: “¿cree que nació para escribir?”, Caicedo había contestado: “Actualmente está tan arraigada la escritura en mí y mi mensaje es tan necesario, que creo que nací para escribir y vivo para poder hacerlo” (129).

La ciudad carca, anticuada, opresiva que Caicedo rechaza está asociada a las generaciones pasadas. Su propia generación la vive de una manera completamente diferente. Por lo tanto, el proyecto de Caicedo no es tanto el apropiarse de manifestaciones culturales ajenas como forma de acceso a la modernidad sino, en mi opinión, dar cuenta de cómo esas nuevas prácticas culturales ya habían transformado su ciudad en la medida que las nuevas generaciones las habían abrazado como propias. Caicedo recrea el paisaje sonoro de su ciudad y nos demuestra cómo los jóvenes caleños habían hecho suyas audiotopias musicales que compartían con jóvenes diseminados por todo el planeta manifestando así una nuevas identidades desterritorializadas e híbridas. Como señala el mismo crítico, “la modernidad urbana, además de ser objeto del deseo, es la causa de su condición de vida y el origen de su teoría de la identidad” (89). Caicedo se empeña en contarnos la ciudad que es, con todas sus contradicciones, no la que fue. La Cali que Caicedo celebra en sus últimas obras es una Cali luminosa y musical que ya no es tanto Calicalabozo sino Caliwood.

La música, las drogas y la rebelión juvenil son las únicas formas de poder habitar en esa ciudad tan amada y tan odiada a la vez. La música como única utopía posible es el eje central de la novela de Caicedo, es lo que la articula y da forma a su propuesta narrativa. Pero esa música que en sus primeros cuentos era tan solo telón de fondo se convierte en material narrativo primordial en *¡Qué viva la música!* (QVLM), A través de la música se nos presenta la nueva sociedad caleña y el profundo desencanto que ella genera, y gracias a ella pueden los personajes caicedianos encontrar una posible alternativa a la ausencia de futuro. En palabras de su protagonista: “Sé que soy pionera, exploradora única y algún día, a mi pesar, sacaré la teoría de que el libro miente, el cine agota, quémenlos ambos, no dejen sino música” (QVLM, 187).

¡Que viva la música! convierte en materia narrativa el fenómeno cultural de la salsa, fusión del Jazz, Rhythm & Blues y la música caribeña que surge en Nueva York a finales de los años sesenta, y la manera como ésta irrumpe en Cali, transformando y redefiniendo las bases mismas de su identidad. La peripecia existencial de la protagonista, una joven rubia de clase media alta, desde su realidad privilegiada a los barrios bajos de Cali, se realiza por y a través de la música. Su exploración de la topografía urbana caleña y sus habitantes la lleva desde el norte, donde abandona los ritmos tradicionales de la sociedad burguesa y abraza el poder contracultural del rock and roll y el consumo de psicotrópicos de los jóvenes renegados, a los barrios del sur donde descubre un nuevo paisaje sonoro dominado por la salsa, una opción mucho más vital y colectiva de las clases subalternas que termina adoptando como propia.

La importancia de la salsa en esta novela registra un proceso cultural central a la sociedad caleña que se inicia en los años cincuenta y termina convirtiendo a esta ciudad colombiana en la principal abanderada de un ritmo afro-caribeño gestado en Nueva York hasta el punto que en su día Cali fue declarada como la capital mundial de la salsa. Al decir de Lisa Waxer, Cali es la ciudad de la memoria musical, pues su imaginario colectivo se ha forjado por y mediante la música popular, en especial por su amor a la salsa que no solo la transforma profundamente sino que también termina convirtiéndose en alternativa utópica a la violencia y exclusión imperantes en esta ciudad a principios de los años setenta.

3.5 Cali: capital mundial de la salsa

En una declaración reciente el escritor caleño Umberto Valverde declaraba: “Yo he definido que Cali para la salsa es capital, su centro, su ojo. No existe otra ciudad en el mundo que viva alrededor de ella tanto como Cali. Habana, Nueva York y San Juan han cedido ese espacio y

ya no lo son”.²⁶ La identificación de Cali con la salsa y la manera como a través de ella se conformó la cultura popular urbana y la resistencia juvenil en los sesenta y setenta no sólo es el núcleo argumental de la novela de Caicedo sino también uno de los aspectos temáticos más relevantes de este análisis. Sin embargo, antes de comenzar a discutir la novela es necesario un preámbulo: ¿De dónde proviene esta historia de amor a primera vista de Cali por la salsa?

Cali es la capital del Valle del Cauca, un valle interandino, a 115 kilómetros de la costa del Pacífico. Sin embargo, dos hechos históricos la acercan culturalmente al Caribe. La región del Pacífico, que además del Valle del Cauca comprende también el Chocó, concentra el 90% de la población afrocolombiana, esto se debe a la utilización de mano de obra esclava en las haciendas y minas de la región que se intensificó en el siglo XIX, pero tiene su origen las “estancias de trapiche” del siglo XVII dedicadas a la ganadería y la producción azucarera.²⁷ En el siglo XX, con el desarrollo industrial de Cali a partir de los años cuarenta, y sobre todo gracias al auge de la

²⁶ “Santiago de Cali y la salsa, historia de un amor correspondido” (Diario ADN, Cali 22/12/12). Además de varios trabajos sobre la historia de la salsa en Cali, Valverde es autor de *Bomba Camará* colección de cuentos escritos antes de sus veinte años y publicado en 1972 en México por la Editorial Diógenes, la misma que publicó *Pasto Verde* de Parménides García Saldaña, *Celia Cruz: Reina Rumba* (Oveja Negra, 1981), biografía novelada de la cantante que partir de su segunda edición cuenta con un prólogo de Guillermo Cabrera Infante y su más reciente *Quítate de la vía perico* (2002) sobre la salsa durante el auge del Cartel de Cali en los años ochenta.

²⁷ La esclavitud en las haciendas del Valle del Cauca es representada por Jorge Isaacs en *María* (1867), obra cumbre de la literatura colombiana del XIX. En un artículo publicado en el periódico La República en 1866 “Lo que fue, es y puede llegar a ser la Raza Africana en el Cauca” (1866) Isaacs declara: “La existencia de la raza africana en el Cauca era y seguirá siendo una necesidad imperiosa para la prosperidad material de aquel país. La esclavitud fue una iniquidad que mal remediada tenía que producir los lamentables males que produjo”. Para un análisis en profundidad sobre la historia de la esclavitud en Colombia y la larga tradición esclavista de Cali ver Navarrete.

industria azucarera, se produce una migración masiva de esta población desposeída de toda la región hacia esta ciudad.²⁸

Además, desde la apertura del Ferrocarril del Pacífico en 1915, Cali queda conectada con el puerto de Buenaventura, vía de acceso no solo de mercancías sino también de la discografía de la música afroantillana, así que los nuevos pobladores de Cali traen con ellos los ritmos que los unen a la herencia cultural de mestizaje e hibridación cultural del Caribe. En palabras de Alejandro Ulloa, uno de los primeros estudiosos de este fenómeno:

Cali se convirtió hacia 1950 en una ciudad de refugiados. Entre la imagen de ciudad seductora y de ciudad refugio, se fue construyendo una nueva urbe. Si en 1940 tenía un poco más de 100.000 habitantes y hacia 1975 completó el millón, esto significa que en 35 años, casi 900.000 personas poblaron la ciudad. Durante el mismo período se fundaron 100 nuevos barrios, de ellos el 90% fueron fundados por los sectores populares que terminaron construyendo una nueva ciudad sobre la aldea tradicional. Cali se convirtió así en la segunda ciudad con mayor tasa de crecimiento poblacional en Sudamérica. En estos barrios populares donde se concentra con más fuerza la recepción de la música afrocubana de vieja guardia, a partir de los años 40. El son, el danzón, el bolero, el mambo, la guaracha y el chachachá invaden la ciudad junto al tango, el pasodoble, la ranchera y los géneros andinos y costeños de la música nacional, que penetran a través del disco, la radio y el cine, y muchas veces con la presencia en vivo y en directo de las estrellas internacionales, en los radio-teatros de las emisoras. El “Star System” Hispanoamericano llega hasta Cali cuando la ciudad vive ya en la etapa de desarrollo industrial y ha iniciado el proceso de urbanización. (149)

En efecto, todos los grandes músicos de los años treinta, cuarenta y cincuenta pasaron por Cali.²⁹ Desde el trío Matamoros, Miguelito Valdés, la Havana Riverside, Xavier Cugat, Pérez Prado, hasta la Sonora Matancera, cuyos cantantes Celia Cruz y Daniel Santos fueron verdaderos

²⁸ Según datos de la Dirección Nacional de Estadística de 2005, Cali es la ciudad colombiana con mayor concentración de población de descendencia negra con 26.2%. Sin embargo, en un estudio realizado al año siguiente por la Consejería de Asuntos Afrocolombianos de la Alcaldía de Cali la cifra real sería de un 60%. (“El 60% de la población caleña es afro”)

²⁹ Carlos Gardel murió en un accidente de aviación precisamente cuando salía de Medellín para una actuación en Cali.

símbolos para toda una generación. También la argentina Libertad Lamarque y los mexicanos Pedro Vargas, Toña la negra, Los Panchos (trío en el que dos de sus principales solistas fueron puertorriqueños). Pero los favoritos en el Cali de los años cincuenta eran los cubanos ya que el baile se convirtió en una forma preferida de ocio de las clases populares, según Valverde:

El barrio obrero, un barrio popular, ya había interiorizado, antes de la llegada de la salsa, en los años 30 y 40, la música cubana. Esa música abrió el camino a la enorme memoria musical que llegó después. Nada hubiera sido posible sin eso. Cali giró en torno a la matancera en los 50, la cultura popular de la ciudad en esa etapa se construyó a partir de la música cubana (“Santiago de Cali y la salsa”).

La vocación melómana de la ciudad se fortalece con la creación de la Feria de la caña de Cali en diciembre de 1957. Este evento anual, que surge en principio como feria taurina, pronto adquiere gran relevancia a nivel nacional e internacional se convierte en una plataforma para los estilos musicales del momento, incluso el rock and roll y la nueva ola, pero desde la aparición estelar de la orquesta de Richie Ray y Bobby Cruz en 1968 la salsa caló tanto en Cali que todavía hoy es parte central de esta gran fiesta urbana.³⁰ Este ritmo surgido entre los inmigrantes caribeños que habitaban en los barrios populares de la primera ciudad del mundo triunfa instantáneamente en Cali, irrumpe en toda fiesta bailable y muy pronto se convierte en uno de los ejes más importantes de su cultura.

³⁰ En 1966 El go-go y la Nueva Ola llegaron con Óscar Golden y Harold, cantantes caleños del club del clan, también se presentaron The Speakers, The Ampex y Katy y su ballet a go-go. En 1968 y 1969 el plato fuerte fueron los conciertos de Richie Ray y Bobby Cruz. En 1971 hubo duelo musical entre Daniel Santos y el joven cantante argentino Sandro. En 1973, la agrupación salsera colombiana, Fruko y sus Tesos, y en 1975 se presenta por primera vez El Gran Combo de Puerto Rico. En los 80 se consagrarán en la feria dos agrupaciones colombianas El Grupo Niche de Jairo Varela que compone en 1984 el himno popular de la feria Cali pachanguero y la Orquesta Guayacán que también le dedica a Cali y su feria su famoso tema Oiga, mire, vea (1990). La canción oficial de la feria 2012 es una salsa-rap compuesta por el rapero Junior Jein titulada Caliwood.

De hecho, a partir de 2008 el acto inaugural de la Feria es el Salsódromo, un desfile de las más de cien escuelas de salsa existentes en Cali. La ciudad está además plagada de salsotecas y bares donde se practica la salsa bailada al estilo caleño. Según Ulloa (2005): “el estilo caleño es un patrón sistemáticamente distinto al canon internacional, pues no se comienza en el segundo tiempo sino en el primer tiempo del compás donde está marcado el acento en la salsa. El cuarto tiempo corresponde a un silencio que no se marca como silencio sino con un pique (o un tap) de uno de los pies, en el mismo lugar, o bien desplazándolo hacia delante o atrás, hacia los lados, o también, indicándolo con otra parte del cuerpo (los brazos, la cabeza o la cintura)”. Para el no iniciado lo notorio del estilo consiste en una aceleración del ritmo marcado por un vertiginoso movimiento de pies. Ulloa (2005) atribuye esta particular estilo de bailar la salsa que se ha desarrollado en Cali a la manera como se bailaban la guaracha y el mambo en el cine mexicano de los años cuarenta y cincuenta.

En cambio, según el anecdotario urbano, este estilo surgió por accidente cuando un DJ puso por error un *long play* a 45rpm en lugar de 33, y por eso cuando Richie Ray y Bobby Cruz tocan en Cali en 1968 se dan cuenta que el público no les sigue. Al preguntar por qué, los llevan a Juanchito, una barriada popular famosa por sus bailaderos, donde conocen a Amparo Ramos, una bailarina local que los impresiona por la energía de su baile. Al año siguiente cuando vuelven a la Feria de Cali traen el tema Amparo Arrebato (1969) dedicado a ella y al estilo caleño. Caicedo reproduce esta versión popular en la novela: “Me enseñó el brillante misterio de las 45 revoluciones por minuto para un disco grabado en 33, invento caleño que define el ansia anormal de velocidad en sus bailadores” (140).

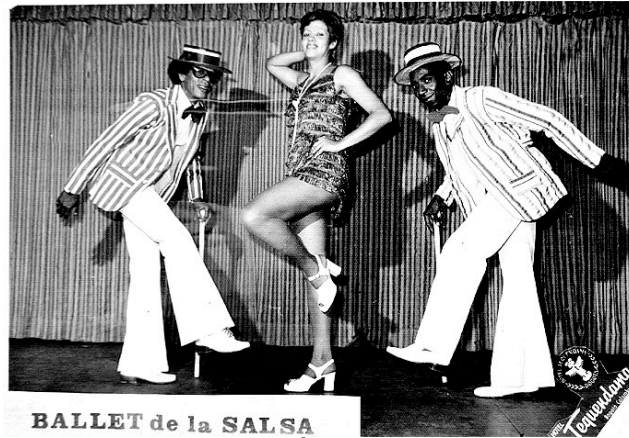


Figura 25: Cartel de una actuación de Amparo Ramos y su ballet de la salsa en el Hotel Tequendama. Fuente: Archivo El País (Cali).

La narración del apoteósico concierto de estos músicos puertorriqueños en la Feria de Cali de 1969 y el posterior ascenso de la salsa como núcleo de la cultura urbana caleña son fundamentales en *¡Que viva la música!* Cabe preguntarse por qué un ritmo surgido en Nueva York y adoptado inmediatamente por las clases populares caleñas tiene tal centralidad en una novela escrita por un joven de poco más de veinte años que trata de representar la peripecia vital de sus congéneres. Para poder explorar de manera adecuada esta interrogante es necesario un desvío hacia los orígenes de la salsa.

3.6 Nueva York y la salsa: *Our Latin Thing*

En los años treinta y cuarenta el jazz y los ritmos afrocubanos comparten el espacio urbano de un área de Nueva York llamada Harlem. La música negra norteamericana ha viajado desde la caribeña Nueva Orleans a contracorriente del Mississippi, pasando por Chicago y Kansas City, y conquista Nueva York durante los años de la ebullición cultural del Harlem Renaissance. Mientras los afroamericanos afianzaban su herencia musical en la zona oeste de Harlem, en una esquina del este del barrio comenzaban a enraizarse los ritmos afro-caribeños

gracias a la presencia cada vez mayor de inmigrantes de origen cubano y puertorriqueño. Son los años en los que el mambo, la rumba y el chachachá triunfan en los salones de baile de todo el mundo (Gioia 5-7)

Aunque los ritmos afrocubanos tuvieron una influencia temprana en el jazz dados los intercambios musicales entre Nueva Orleans y La Habana,³¹ estas herencias musicales que confluyen en Nueva York terminan mezclándose, dando origen al jazz afrocubano. De la colaboración entre Dizzy Gillespie y el gran percusionista cubano Chazo Pozo resulta “Manteca” (1947), una pieza estándar del *Bebop*, muy importante en la historia del jazz por ser la primera con la base rítmica del clave, aunque ya en 1942 Mario Bauzá, un trompetista cubano de mucho éxito en la escena jazzística neoyorquina, había compuesto “Tanga” para Machito and his Afro-Cubans, la cual es considerada el primer ejemplo de Latin Jazz.



Figura 26: Machito and his Afro-Cubans en el Palladium, New York. Fuente: Los Angeles Times

³¹ Los músicos transitaban entre las dos ciudades gracias al ferry que hacía dos recorridos al día. Jelly Roll Morton, uno de los fundadores del jazz, consideraba la habanera, la primera música escrita con base rítmica africana, una parte indispensable de sus composiciones: “Now in one of my earliest tunes, “New Orleans Blues,” you can notice the Spanish tinge. In fact, if you can’t manage to put tinges of Spanish in your tunes, you will never be able to get the right seasoning, I call it, for jazz. (Morton, 1938: Library of Congress Recording).

Durante la primera mitad de los años cincuenta, mientras el rock and roll daba sus primeros pasos, en Nueva York se vive la “Mambo Revolution”, todos quieren aprender a bailar el ritmo y las orquestas latinas son demandadas en los grandes salones de baile. Son los años en que el famoso salón Palladium de Broadway, que inicialmente no permitía la entrada a negros, cubanos o puertorriqueños, no solo cambia su política racista sino que se autobautiza como “templo del mambo”. Ya en los sesenta, la mezcla racial y de ritmos que se produce en los salones de baile de Nueva York cuando comienza a ascender el R&B, doo-wop y el rock and roll se impone entre la juventud a finales de la década, termina generando el nacimiento de un nuevo ritmo latino que combina estos ritmos afroamericanos con los ritmos afrocubanos: el boogaloo. Rondón en su célebre libro, *El libro de la salsa* (1980), el primer estudio serio sobre el fenómeno musical, nota la influencia de los nuevos ritmos juveniles en la reformulación de las bandas latinas que pasan de las *big bands* a las agrupaciones más pequeñas como la de Eddie Palmieri que son según él el origen de la salsa:

La música dejó de ser ostentosa para volverse aguerrida, ya no había pompa sino violencia; la cosa definitivamente era distinta [...] esa música incipiente y desesperada pero novedosa tenía [...] el toque último del barrio marginal: la música ya no se determinaba en función de los lujosos salones de baile, sino en función de las esquinas y sus miserias; la música no pretendía llegar a los públicos mayoritarios, su único mundo era ahora el barrio; y es este barrio, precisamente, el escenario que habría de concebir, alimentar y desarrollar la salsa. Aquí arranca la cosa (36-37).

Aunque fue el músico cubano Mongo Santamaría quien abrió el camino a esta fusión con su versión de Watermelon Man (1962), el boogaloo fue, en gran medida, una creación de jóvenes músicos de origen puertorriqueño nacidos o criados en las calles de Nueva York, los Nuyoricans. Este tema junto a El Watusi (1961) de Ray Barretto fueron los primeros temas latinos que

alcanzaron los Top 20 en 1963.³² Pero se convirtió en una modaailable a partir de 1966 con los éxitos de Joe Cuba Sextet, Bang, Bang y El pito (I'll Never Go Back to Georgia), y sobre todo la exitosa orquesta de Ricardo “Richie” Ray y Bobby Cruz quienes en pocos años se convierten en los reyes indiscutibles de ese nuevo fenómeno musical que más adelante se llamó salsa. El carácter híbrido de este fenómeno musical se hace patente con una rápida revisión a los primeros diez años de su discografía, en la cual destacan notablemente Jala Jala y Boogaloo (1967), Jala Jala Boogaloo Volume II (1968), Agúzate (1970) y El Bestial Sonido de Ricardo Ray y Bobby Cruz (1971). Tal como señala Rondón: “un pianista veinteañero como Ricardo *Richie* Ray se dio el lujo de hacer una música modesta, que sin mayor apoyo de la industria logró penetrar y asumir los más diversos barrios de la comunidad caribeña (48).³³

Estos temas fueron los primeros casos de *Crossover* de la música latina en la música pop norteamericana y representan una renovación generacional pues estas bandas son dirigidas por músicos muy jóvenes, en su mayoría nacidos y criados en Nueva York.³⁴ Esta es la primera

³² Barretto publica el 1966 un álbum con el alusivo título *El Ray criollo* (recordemos el título del álbum de Elvis Presley *King Creole* del cual ya hablamos en el capítulo anterior), como demostración de este *crossover* que buscaba alcanzar el mercado anglosajón.

³³ En esta lista incompleta proveniente de Wikipedia encontramos que en tan solo diez años la orquesta de Ray publica unos veinte álbumes: *Ricardo Ray Introduce Bobby Cruz A Go-Go* (1966), *Sings For Lovers & Swingers* (1967), *Jala Jala y Boogaloo* (1967), *Jala Jala Boogaloo Volume II* (1968), *Los Diferentes en Puerto Rico* (1968), *Let's Get Down to the Real Nitty Gritty* (1968), *Viva Ricardo* (1968), *El Diferente* (1969), *3 Dimensions* (1969), *Agúzate* (1970), *In Orbit* (1971), *El Bestial Sonido de Ricardo Ray Y Bobby Cruz* (1971), *Jammin' Live* (1971), *Ricardo Ray Presenta A "La Vimari* (1972), *Canta para ti* (1972), *1975* (1974), *10 Aniversario* (1975), *Algo Nuevo* (1976), *Felices pascuas* (1976), *Reconstrucción* (1976). A estos habría que añadir: *On the Scene* (1965) y *Arrives Comején* (1966). Muchos de estos discos, especialmente *Jala Jala*, *Agúzate* y *El sonido bestial* tuvieron inmediata repercusión en Cali. Varias de sus canciones son recurrentemente citadas en la novela de Caicedo.

³⁴ En el año 2009 la PBS produjo una serie documental de cuatro capítulos de una hora que recrean el periodo y su importancia dentro de la historia musical de los Estados Unidos. Es

música de El Barrio (*Spanish Harlem*) pero también The Lower East Side (llamado ahora Loisaida), Brooklyn y el Bronx, sectores donde se habían afincado las olas de inmigrantes puertorriqueños que llegan a Nueva York en los años cincuenta y sesenta. Es la primera expresión musical que recoge la experiencia de esos jóvenes que crecen entre dos mundos, dos idiomas, dos herencias musicales (Flores, Rondón).



Figura 27: Cartel de una fiesta juvenil en el Bronx 22 junio 1968
Fuente: Revista Herencia Latina

El boogaloo, sin embargo, tuvo una vida breve, pues enfrentó mucha resistencia de parte de las viejas glorias de la música afrocubana y de las generaciones menos jóvenes o recién llegadas a la urbe que no sentían esta música como suya; y a principio de los setenta es desplazado por una nueva forma musical más enraizada en la herencia afrocaribeña surgida también en Nueva York: la salsa. Mientras que el boogaloo usaba la base rítmica 4/4 de la música

posible visionar estos documentales en *Latin Music USA*. Especialmente relevantes para este estudio son los dos primeros *Bridges* y *The Salsa Revolution*.

negra norteamericana y buscaba atraer una audiencia más amplia con letras bilingües, la salsa vuelve a la base 3-2 (o 2-3) y conecta mejor con la problemática de las comunidades latinas en Nueva York.

Según Deborah Pacini Hernández:

...salsa was a grassroots phenomenon arising out of the urban decay and official neglect experienced by Latino New Yorkers in the 1970's, and it was nourished by the ideology of self-determination promoted by the Puerto Rican civil rights movement. Yet if salsa itself was a spontaneous grassroots musical phenomenon, its hegemonic image as the quintessential sound of Latin music (and *latinidad* itself) acquired in the 1970's was the product of the savvy business practices of salsa's premier record label, Fania.³⁵ (30-31)



Figura 28: Carátula del LP *Latin Power* (1968) de El Gran Combo
Fuente: Gema Records, Puerto Rico

³⁵ Fania Records fue la disquera fundada en 1964 por el músico dominicano Johnny Pacheco y el empresario italoamericano Jerry Masucci. El sello terminó contratando a una amplio grupo de músicos de origen caribeño radicados en Nueva York, tales como: Ray Barretto, Willie Colón, Ismael Miranda, Roberto Roena, Héctor Lavoe, Eddie Palmieri, Rubén Blades y Celia Cruz, además del pianista judío Larry Harlow. En 1968, se crea la Fania All-Stars, una agrupación musical que al unir músicos de muy diversa procedencia y generaciones reinventa la música latina al combinar ritmos cubanos como el son montuno, la guaracha y el mambo con la bomba y la plena de Puerto Rico, el merengue dominicano y la cumbia de Colombia. El lanzamiento internacional de la Fania All-Stars se produjo en 1971 con el histórico concierto *Live at The Cheetah* que se recrea en el documental *Our Latin Thing (Nuestra cosa)* (Leon Gast, 1972). En 1973, volvieron a hacer historia con el multitudinario concierto en el Yankee Stadium que reunió a unos 44,000 espectadores. En el 2004, *Live at Yankee Stadium* fue incluido en el *United States National Recording Registry* por su significación histórica, cultural y estética. Partes de este concierto pueden verse en el documental *Salsa: Fania All-Stars Live at Yankee Stadium* (1975).

Esta asociación de la salsa con el nacionalismo puertorriqueño y las dificultades de los latinos en Nueva York, fundamenta su inmediata aceptación en América Latina como alternativa musical al rock que es visto como un producto foráneo e imperialista. Aunque en realidad la salsa es un producto fabricado en Nueva York y tan híbrido como cualquier otro ritmo que mezcla las herencias musicales afroamericana y afroantillana, su autenticidad y su imagen de resistencia se desprende del hecho de que está hecha por latinos para latinos, es “nuestra cosa latina”. Sin embargo resulta irónico que la salsa, siendo un producto de la industria discográfica norteamericana, con raíces tan negras como el jazz y el rock and roll, termine adoptando esa imagen de resistencia y alternativa musical latinoamericana mientras estos últimos se asimilan a la noción de penetración cultural imperialista, tan en boga en los años setenta en América Latina. Quintero Rivera explica que:

Aunque fuera diferente en su lugar de origen e incluso radicalmente distinto en otros países latinoamericanos y del ‘primer mundo’ (como el caso tan importante de Los Beatles en Inglaterra) -en el Puerto Rico (y otros lugares del Caribe) de los años setenta y ochenta del siglo XX, el *rock* vino a identificarse, principalmente, con los jóvenes de los sectores medios y altos que el mundo popular denomina comúnmente ‘los blanquitos’, o directamente con la potencia colonial. La salsa, en contraposición, se identificó con sus orígenes en el mulato o racialmente heterogéneo mundo de los barrios populares en las ciudades o la migración (176).

Esta dicotomía identitaria entre el rock y la salsa constituye precisamente uno de los ejes temáticos que explora Caicedo en *¡Que viva la música!*.

La canción de Ray Barretto que sirve de título a la novela de Andrés Caicedo apareció en Fania Records en 1972 e inmediatamente se convirtió en un clásico de la música latina en Nueva York. Al respecto declara Aurora Flores, Nuyoricana que era cantante, compositora y reportera para *Latin New York Magazine* y *Billboard Magazine* en los años setenta:

Ray Barretto: Un Boricua que nos hace sentir orgullosos de escucharlo en la radio norteamericana, de verlo compartir escenario y música con Chick Corea, James Moody, Kenny Burrell y Ramsey Lewis, y que nos hace sentir orgullosos de bailar su música desde los lugares más privilegiados hasta las calles más humildes. Sus sonidos son parte de las bandas sonoras de nuestras vidas. Mientras los hippies hacían rock en Woodstock, nosotros (los salseros) nos tocaba en campo en el Yankee Stadium en el Bronx, movidos por el poder relampagueante del tambor boricua de Barretto, tocando con el cubano Mongo Santamaría y el africano Manú DiBango. “¡Que viva la música!” era nuestro himno nacional en las “calles” mientras que “La hipocresía” nos ayudaba a mirarnos y detener una mentalidad cerrada que afecta a todas las comunidades pobres.

Esta sincronía entre el papel, no solo catártico y reivindicativo sino también inclusivo, de la música latina para estas comunidades marginadas de los barrios pobres neoyorkinos y los nuevos barrios obreros del sur de Cali es lo que inspira a Caicedo a tomar la salsa y el rock como puntos de partida para su obra. Somos latinos pero somos modernos, somos pobres pero tenemos una gran riqueza musical y movemos los cimientos de la cultura en esta gran ciudad que se empeña en excluirnos. Éste es el mensaje y la fuerza de la salsa para los latinos en Nueva York. Caicedo toma el relevo y responde con la audiotopía que define a su ciudad: somos caleños, estamos en una ciudad mediana de Colombia, también vivimos las angustias de ser modernos y sentirnos excluidos, pero ¡que viva la música!, pues ella nos da acceso a ese movimiento global de resistencia, donde la única utopía posible, como dicen los versos de la canción *Carnaval* (1983) del músico dominicano Luis, el terror, Días es la apropiación del espacio público con nuestros bailes:

En el carnaval, baila en la calle de día,
Baila en la calle de noche,
La esperanza tuya, es la esperanza mía,
Baila en la calle de noche, Baila en la calle de día.
Pa' que el pueblo baile, brinque y goce,
Baila en la calle de noche, baila en la calle de día

Caicedo va un paso más allá y convierte a su protagonista en una quinceañera burguesa devenida en callejera exploradora de la noche caleña. Una temprana heroína, un personaje

memorable que anticipa la gran visibilidad que asumirán las mujeres en la cultura urbana de finales del siglo XX.

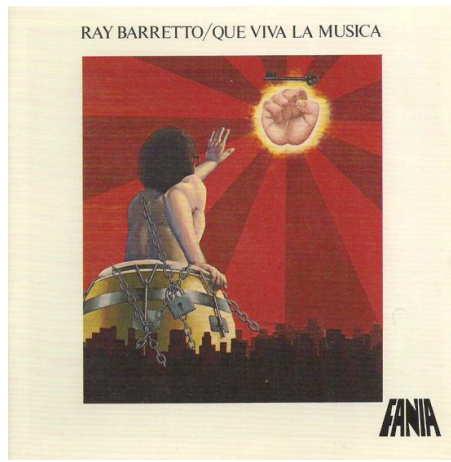


Figura 29: Carátula original del álbum *Que viva la música* de Ray Barretto
Fuente: Fania Records, New York

3.7 Cultura urbana, música y resistencia juvenil en *¡Que viva la música!*

¡Que viva la música! se enmarca dentro de la tradición de la *bildungsroman* sobre todo en el sentido que la define Bajtín como la realización de un nuevo orden en la experiencia temporal a través del héroe. No obstante no se trata de una novela de formación típica por cuanto la protagonista no sigue una trayectoria de claro desarrollo personal. La protagonista de QVLM personifica la transición hacia la modernidad de su ciudad y emerge transformada de su peripecia vital. *¡Que viva la música!* comparte también algunos rasgos de la novela picaresca,³⁶ particularmente la picaresca femenina, como narración autobiográfica de una antiheroína, con un

³⁶ Hablo aquí de la novela picaresca en su sentido más amplio. Covarrubias ha demostrado el carácter de novela picaresca de *El vampiro de la colonia Roma* (1979) del escritor mexicano Luis Zapata, novela que recoge en un largo monólogo las aventuras de Adonis García un jovencito homosexual que ejerce la prostitución y además disfruta de su opción existencial. Por otra parte, Cruz ha notado como las características del género han influenciado la narrativa de la *Beat Generation* o incluso una novela muy cercana a *¡Que viva la música!*, me refiero a *Bright Lights, Big City* (1984) de Jay MacInerney.

marcado carácter realista, humor irónico, tono desencantado y estructura itinerante. Cruz ha explicado cómo en la picaresca femenina el autor se vale de una voz femenina, siempre una prostituta, figura seductora que le sirve para exponer los diferentes planos de una realidad social de pobreza y exclusión (7). Todos estos rasgos aparecen en la novela de Caicedo, sin embargo una diferencia notable es la procedencia social de su narradora-protagonista, una joven burguesa seducida por la música, el sexo y las drogas que no se ve forzada a ejercer la prostitución sino que la elige como modo de vida alternativo. En tal sentido, la dimensión antiheroica de la protagonista es un tanto ambigua y, como veremos, permite otras lecturas.

La novela está contada como un viaje alucinado que se inicia con el lánguido despertar de la narradora-protagonista, María del Carmen Huerta, en su amplia habitación de jovencita burguesa del Nortecito (este comienzo evoca a *La tumba*) y termina con su nueva vida de prostituta en medio del acelerado ritmo de la noche sin fin de la rumba callejera del centro de Cali. La joven protagonista atraviesa numerosas experiencias en ese recorrido fuera de su entorno y su clase social y emerge una nueva persona transformada por la realidad social y cultural de su ciudad; sin embargo este final se nos ofrece como extremadamente ambiguo pues a la vez que aprendizaje ético y cultural, en cuanto a la identificación con los más pobres y abandono de la frivolidad burguesa, puede ser también interpretado como descenso a los infiernos de la prostitución y las drogas.

María del Carmen abandona un día su casa en pos de la rumba y va recorriendo su ciudad al ritmo de la música que ocupa todo el espacio urbano. En un principio se rodea de los jóvenes de su entorno y comienza esa búsqueda del rock y las drogas que culmina en su relación con Leopoldo Brook, un joven rockero norteamericano establecido en Cali, con el cual se muda. Decepcionada por el aislamiento y la depresión inducida por el consumo de drogas en que se

sume este grupo de burguesitos, decide un día abandonarlos atraída por los ritmos sensuales y alegres que provienen del sur de la ciudad. Luego de noches orgiásticas de desenfreno en los bailes populares adopta la salsa como un nuevo modo de vida y se une a Rubén Paces, un joven DJ poseedor de la mejor colección de discos de salsa de la ciudad. Cuando esta experiencia se agota lo abandona por otro joven de extracción más humilde, Bárbaro, con quien viaja al Valle del Renegado, donde este suele asaltar gringos hippies, y comparte con él una aventura violenta y delirante inducida por el consumo de hongos alucinógenos. Luego de esta experiencia transformadora renuncia por completo a su pasado y se instala en un tugurio en la zona centro de la ciudad, equidistante del sur y del norte, donde termina convertida en prostituta y dedicada por completo al baile y a la rumba como modo de vida.

Lo extraordinario de esta novela no es que haga un uso intensivo de la música en el recorrido existencial de la narradora, es que su narración es esencialmente musical. La peripecia vital de la protagonista que la lleva a su radical transformación es esencialmente la historia de un aprendizaje musical. Tanto el título como todo el desarrollo de la novela está plagado de alusiones al álbum *Que viva la música* de Ray Barretto, (New York, Fania Records, 1972), a la música de Richie Ray y Bobby Cruz y al rock, sobre todo los Rolling Stones. Es importante notar, sin embargo que el texto contiene también numerosas referencias veladas a la alta cultura, especialmente a la alta literatura, pero estas aparecen difuminadas ante el claro predominio de la intertextualidad musical.

Obviamente Caicedo no es el primero en darle este papel central a la música caribeña en su obra, en el ámbito de la literatura latinoamericana reciente tenía ya unos precedentes notables,

especialmente el escritor cubano Guillermo Cabrera Infante y sus *Tres Tristes Tigres* (1967).³⁷ Es interesante notar que Caicedo reconoce la importancia de Cabrera Infante en la nueva centralidad de la música en la literatura. En una entrevista para la televisión realizada por Juan Gustavo Cobo poco antes de su muerte, Caicedo hace un análisis casi visionario sobre el futuro de la literatura. Por su extremo interés para comprender la poética del escritor caleño transcribo una parte de ella:

Me parece que en este momento el libro, en sí, enfrenta dos serios problemas que son, creo yo, el alto costo de los libros y el tiempo que el lector realmente ya no tiene para dedicarse, para sumirse en una lectura de 15 o 20 o 30 días. Pero ante todo la juventud se me hace está optando es por la música, porque para oír la música no se necesita de una aceptación sino que la puede oír en los buses, en las calles, eh...a través de unas puertas abiertas, en radios prendidos. En años anteriores, se tenía el concepto de que cantidad es calidad, o sea que un libro de 500 páginas era mejor que de 100. El término además fue inventado por Cabrera Infante. A mí se me hace que la opción por la cual está tomando Cabrera Infante ahora en libros como *O*, que también se pueden llamar *Cero Exorcismos de estilo*, o *de estío*, son como lo mejor. Son libros para leer en el baño, o para leer cada 5 minutos, se puede comenzar por cualquier parte, textos muy breves, muy políticos. Yo creo que esta fórmula para la nueva literatura de hoy se puede encontrar en el poema de Cabrera Infante, personalmente una de los mejores que he leído en cinco años que dice textualmente, es muy fácil de memorizar:

Canción cubana

¡Ay José, así no se puede hacer!
¡Ay José, así no se puede!
¡Ay José, así no sé!
¡Ay José, así no!
¡Ay José, así!
¡Ay José!
¡Ay!

Se me hace que un libro tan excelente como *La vorágine*, puede ser ya perfectamente reemplazado por las canciones de Héctor Lavoe o de Ricardo Ray y Bobby Cruz.

Caicedo brinda una apreciación de la música popular como una nueva forma de hacer literatura mucho más asequible a los más jóvenes. En un gesto bastante irreverente, Caicedo no

³⁷ El puertorriqueño Luis Rafael Sánchez publicó *La guaracha del Macho Camacho* en 1976, pero hasta donde sé no existe constancia de que conociera esta novela.

tiene ningún reparo en equiparar un texto insigne de la literatura colombiana como *La vorágine* a las canciones de los jóvenes músicos que forman su referente musical salsero. Incluso el poema de Cabrera Infante que recita con su entrañable tartamudeo es una variación de una canción cubana de los años 40 “Ay José”, interpretada por Rita Montaner.

Podría ser que Caicedo vislumbraba una transformación tan radical que su ciudad natal dejaría de existir tal como fue y su única posibilidad de supervivencia fuera precisamente a través de la música. Esto es lo que nos revela su contemporáneo Sandro Romero Rey cuando dice: “Yo Creo que ese Cali de las novelas y relatos de Andrés Caicedo nunca existió. Hay unos nombres y unos referentes, pero, en realidad, se trata de un Cali alucinado, de grata pesadilla, el cual no pertenece sino al imaginario de la literatura”. Por eso, nos confiesa, cuando los muchos fans le piden que les muestre los lugares donde transcurre la novela: “yo les digo que busquen en los discos. Pocos, valga la verdad, se han puesto a la tarea” (Romero Rey, 61). En el capítulo de su libro dedicado a las referencias musicales en QVLM, Romero demuestra cómo toda la novela es “una constelación de canciones”, una sucesión de textos tomados de la música que escuchan sus personajes y que maravillosamente hilvanados constituyen la característica esencial del estilo del autor en esta novela. Mediante ellos construye sus personajes, nos introduce en su flujo de conciencia, nos revela su estado de ánimo y nos permite acceder a sus anhelos más íntimos.

María del Carmen Huerta comienza su narración como burguesita y alumna modelo que ya a punto de entrar a la universidad, inicia una andadura intelectual marxista, muy a tono con los tiempos, acercándose a un grupo que se dedica a estudiar *El capital*. El día que ella señala como el de la gran transformación es precisamente aquel en que se salta la disciplina del grupo para dedicarse al más puro hedonismo.

Con esta acción María del Carmen abandona su vida burguesa y un futuro brillante como arquitecta para dedicarse a explorar su ciudad en busca de espacios de goce inspirados en la música. Rechaza así las convenciones sociales renunciando a convertirse en un sujeto productivo. Otero Garabís, siguiendo la noción de Fiske de la ciudad como un lugar diseñado para el ejercicio del control por medio de la ley y el orden pero también como lugar donde se generan grandes espacios de libertad, plantea que la apropiación del espacio público, las calles y las esquinas de la ciudad como un lugar de encuentro y disfrute colectivo de la música y el baile suponen una forma de resistencia al orden establecido y a las normas de habitar la ciudad:

El ocio o la diversión, según Fiske, constituye una actividad de evasión a la conducta normativa de la sociedad productivista, que desea y necesita ciudadanos insertos en la producción y el consumo de mercancías [...] Insistir en privilegiar el ocio, el ‘estar parao’ ‘afincando un vacilón’, equivale a privilegiar en el orden existencial la diversión y la ‘inacción’ frente a la ética productivista y laboral. Equivale entonces a alterar la historia del trabajo y del desarrollo planificados desde la ideología dominante en una evasión en la que cada transeúnte ‘escribe’ su historia y hace de un lugar su espacio (966).

La importancia de la diversión, sobre todo la música y el baile, y la ocupación del espacio público son dos manifestaciones características tanto de la cultura juvenil como de la cultura de las clases subalternas. En la salsa María del Carmen termina encontrando un terreno en común donde confluyen estas prácticas culturales. Por su carácter inclusivo esta nueva forma musical se revela como una fuente generadora de audiotopías aún más potentes que el rock. Así el día que ella descubre la salsa dice:

Y oyendo el júbilo de la nueva canción comprendí, con esa velocidad mía, que había estado cuánto tiempo del lado de la sombra [...] **a la rumba grande se vine a bailar** y hay que buscar la forma de ser siempre diferente, **quién era que decía que ya no servía, quién era que ya no podía**, nunca me salieron tantas cosas con semejante intensidad, **tocando el tumbao**, gozando el tumbao [...] Lo que uno siente de primero es que no se

queda afuera, que al tratar de comunicarlo el júbilo llega entero[...] **Sólo siento una voz que me dice:** ‘Que te guste en lo que estás, que no te quede duda’ (97-99).³⁸

Y más adelante:

Me inflé de vida, se me inflaron los ojos de recordar cuánto había comprendido las letras en español, la cultura de mi tierra, donde adentro hace un sol, grité descomunadamente: ‘¡abajo la penetración *cultural* yanqui!’[...] Lo comprendí todo. Su discoteca, comprada en cooperativa, cubría toda la etapa pre-revolucionaria cubana, la pachanga y la charanga, la revuelta, y el gran movimiento de esta salsa que ahora me llama y me llama [...] Vaya uno a saber **quién estuvo allí primero, quién era más blanco o más negro que tú**, a quién se le ocurrió, quién tuvo la decencia de eliminar el dejadito para introducir el golpe, dejar el arrastrado para meter el brinco y la rumba de la dura no puede más, protegernos a todos con el trabajo de Babalú, **llamo a Babalú y él viene pacá, Babalú conmigo anda** (101-102).³⁹

Poco tiempo después, “sabiéndome para siempre con una conciencia de lo que era música en inglés y música en español, como quien dice *conciencia política estructurada*” (104), María del Carmen llama a uno de sus amigos marxistas para comunicarle su descubrimiento: “Acabo de descubrir la salsa a la astilla. Hay que sabotear al rock para seguir vivos. Les exigí una reunión para ese mismo día, pero me la pusieron para el siguiente viernes. Ninguno de los dos cumplimos. Yo, porque me enrubé. Ellos, y eso sí me duele, porque me ignoraron, los teóricos” (104). Es evidente el tono humorístico de estos pasajes y cómo Caicedo se vale de la voz de narradora no confiable para transmitirnos una visión irónica de la oposición salsa-rock. Como veremos tanto la salsa como el rock aparecen en la novela como manifestaciones de la cultura urbana y juvenil, aun cuando una es más inclusiva que la otra, ambas se contrastan a la vieja

³⁸ La primera frase en negrita es una paráfrasis de la primera estrofa de *Sonido bestial* (1971) de Richie Ray (tú que decías/que ya no servía/oye tú que decías/que ya no salía) y la segunda es una cita literal de *Agúzate* (1970). A partir de aquí uso negritas para indicar el uso de citas musicales literales en el texto.

³⁹ La primera frase en negrita es paráfrasis de *Bomba camará* de 1967(a mí nadie puede decirme/que yo estuve aquí primero/o que yo tengo dinero/o soy más blanco que tú) y la segunda es el coro *Yo soy Babalú* (1967).

música tradicional colombiana por su carácter convencional, como afirma Carvajal “la novela busca con afán desmesurado que, a partir de estos géneros musicales urbanos, la ciudad destierre lo pacato, lo sensiblero; desterrar aquella música de exaltación de la provincia” (48).

A diferencia de Gabriel Guía en *La tumba* de José Agustín, nuestra protagonista abraza decididamente la música popular como opción vital y rehúye todo lo que le recuerde su vida pasada. De hecho, a los planes de piscina de sus antiguas amigas opone la opción de los pobres de bañarse en el río (donde solo se bañan los pobres) y cuando irrumpe en una fiesta del Nortecito no para de despotricar contra la falsedad e hipocresía de la música paisa que tanto gusta a las clases altas. Esta música representa para ella lo peor de su clase, quizá porque recurre a la apropiación de lo folklórico pero eliminando cualquier contenido subversivo o cuestionador del orden imperante y dejando fuera toda la cultura afrocolombiana.

Cuando la narradora-protagonista se presenta al lector con todo descaro se describe como rubia, rubísima, hasta el punto que la apodan “la mona”, una niña bien que irá perdiendo el brillo de su pelo, su blanca piel y sus ojos para convertirse en la mujer descarriada y díscola que ella busca desesperadamente ser, la segunda del Nortecito que empezó esa vida después de la malhadada Mariángela. María del Carmen se confiesa ignorante total en cuanto a la cultura, concretamente la musical, incluso cuando la comparan a Lillian Gish llega a pensar que se trataba de una cantante famosa. Ella lo deja claro cuando dice: “Y ya dije que yo no tenía cultura, peor podía sentir cada sonido, cada ramillete de maravillas” (20). A partir de aquí la novela se plantea como la educación sentimental de esta jovencita burguesa que decide abandonar los prejuicios de clase y explorar el mundo que le rodea a través de la música para lo cual tiene que aborrecer el día y hacerse habitante de la noche. Es curioso que siendo Caicedo un cinéfilo empedernido y crítico activo de cine hasta aquí en la novela se sucedan referencias cinematográficas casi

siempre relacionadas a sus padres y su casa paterna como parte de un mundo del que ella busca escapar. María del Carmen relaciona sus persianas venecianas con *Muerte en Venecia*, al salir de la ducha y encontrarse a su amigo Ricardito en su habitación le recuerda a *Psicosis*, y cuando coquetea con él lo hace con parpadeos en *close-up* y explica el uso del término aludiendo al oficio de su padre que le inculcó una “afición por la cinematografía” (24) y su madre por su parte canta “falsetes de Jeanette Mac Donald y Nelson Eddy: odia toda la otra música que no sea: acostumbrada a arrullarme los veranos, cantándome la historia de *Amor indio*” (21).⁴⁰

Su abandono del hogar familiar aparece relacionado con la escucha, ella abomina de la música del hogar familiar y solo es feliz con la música que reproduce su pequeño transistor: “Menos mal, había atrapado una buena canción: ‘**Vanidad, por tu culpa he perdido...**’, que me gustaba desde hacía dos noches ... y obedeciendo a la emoción pura le respondo su llamado a la noche” (25).⁴¹ María del Carmen Huerta sale a la calle en busca de otros paisajes sonoros, parecería seguir la noción deleuziana del *Ritournelle* en tanto ella se apropia del espacio de su ciudad la ritmo del estribillo de una canción: “one ventures from home on the thread of a tune. Along sonorous, gestural, motor lines that mark the customary path of a child and graft themselves onto or begin to bud ‘lines of drift’ with different loops, knots, speeds, movements, gestures, and sonorities” (Deleuze y Guattari 311-312). Estos nuevos sonidos la impulsarán a alejarse de ese espacio que hasta ahora era su casa (y lo mismo puede decirse de su ciudad y su

⁴⁰ Jeanette Mac Donald y Nelson Eddy formaban un dúo de mucho éxito en musicales de Hollywood de los años treinta y cuarenta, cuando se los conocía como “America’s singing sweethearts”. Entre su filmografía destaca *Sweethearts* (1938), la primera película rodada en technicolor, *New Moon* (1940) y *Rose Marie* (1936), a cuya canción más conocida, *Indian Love Call*, alude Caicedo.

⁴¹ “Vanidad” (1974) es una canción de gran éxito internacional del cantante argentino Yaco Monti, perteneciente a la Nueva Ola.

país de los cuales se aleja metafóricamente) para delimitar un nuevo territorio acústico a partir de unas nuevas sensibilidades que la vinculan a unas sonoridades que trascienden su espacio geográfico y la identidad nacional.

Ella recorre su ciudad, describiendo sus periplos y aventuras mediante la música que va acompañándola en su deambular, incorporando a su narración todo lo que escucha en la radio, los estéreos, las rumbas callejeras, y todo lo narra en un lenguaje único y fluido que nos trasmite una historia solo expresable a través de esa experiencia vivencial con el ritmo y las letras que lo acompañan. Las letras mismas son parte integrante de la novela en forma de citas encubiertas en el texto como en los ejemplos ya citados, o cuando María del Carmen incluye en su discurso frases que se repiten como “Babalú conmigo anda” (15, 12, 105), “Solo siento una voz que me dice” (99), “Puerto Rico me llama” (181) y “Felicidad y paz en mi tierra” (42).⁴² En otros casos las letras se reproducen íntegras y sirven para plasmar algún elemento importante de la narración, tales como la ansiedad de la narradora ante las diferencias raciales. Su sensación de extrañeza y temor se manifiesta en la música cuando se oye la radio *Lo atara, la araché* (Ray y Cruz 1967), una canción que reproduce el lenguaje de la poesía afroantillana y resulta prácticamente incomprensible si no se conoce este vocabulario típico de la santería cubana:

Con movimientos precisos abordamos el bus de Transur, y al ver que todos los pasajeros eran negros yo sentí una inquietud rara, una especie de ensoñación racista, y pido perdón cuando lo digo. [...] Tampoco me sentí muy bien cuando tres radios comenzaron a transmitir, como un conjuro, la misma canción:

Ala-lolé-lolé lalá-lo-loló lolalala-lalalá oiga mi socio oiga mi cumbia que voy en cama-calá alala-lelelee lolo-lolá epílame pa los ancoros como le giro este butín guaguancó [...]cuando mi mene era un chiquitín y ya empezaba a rodar pachitum

⁴² Las frases provienen de canciones de Richie Ray y Bobby Cruz. Las dos primeras frases ya las hemos visto, la tercera es de *Jala Jala* (1967) y la cuarta de *Guaguancó triste* compuesta por Rubén Blades e incluida en el álbum *El Sonido Bestial* (1971).

jamercoyando y no me pudo tirar pallá pallá oye-ló ala-le-le-loo lololololololá y el niche que facha rumba aunque niña bien tullida cuando varan a la pira lo altare la araché (154-5)

Poco a poco ella consigue superar esta sensación y sentir “alegría de enfrentar ese nuevo día cruzando el valle” (156). En cambio en ningún momento se siente amenazada cuando más adelante ella y su amiga María Lata atravesando el Valle del Renegado se encuentran con unos “campamenteros de raza blanca ardidios como camarones que cantaban: Lluvia con nieve lluvia con nieve lluvia con nieve [...] Aquello me hizo desear un rincón y una buen música, corazón de melón” (177), la línea se repite numerosas veces del mismo modo que en la canción original, un clásico del jazz latino grabado en 1964 por la orquesta de Mon Rivera.⁴³ Mediante estas opciones musicales, Caicedo tematiza el racismo de la sociedad caleña.

A medida que la novela se desarrolla Caicedo nos introduce en una especie de exploración acústica, en palabras de Brandon Labelle : “the small space of the sidewalk offers a generative stage for narratives that unfold the process of continual negotiation within surrounding patterns” (90). Es lo que este autor denomina territorios acústicos: “sidewalk acoustics is a connective reverberation, breaking the seal of private life” (94). Al crear una frontera móvil entre el espacio público y el privado el territorio acústico de las calles y aceras de la ciudad que explora nuestra narradora, la gente y los sonidos interactúan generando experiencias que transforman profundamente el tejido social: “Oíamos *cassettes* en el parque, y cuando viajábamos en auto nos imaginábamos, al atrapar el campo de transmisión de muchos radios, que trazábamos líneas de

⁴³ Es interesante notar que la música refleja la condición de las personas que la rodean y las sensaciones que evocan en la narradora. Si por una parte *Lo atara, la arache* es un guaguancó basado en la percusión cuyas letras se basan en la poesía afrocubana, especialmente el lenguaje de los ñañigos o Abaku (Nieto G.). *Lluvia con nieve* es un tema instrumental que destaca por haber introducido un sonido basado en la utilización de una sección de trombones y no tiene letra a excepción de la repetición del verso que le da título.

sonido en el aire caliente” (153). Mientras María del Carmen y sus amigos se mueven por Cali nosotros como lectores podemos seguir su rastro por la música que emana de las radios y lugares públicos que atraviesa en su búsqueda de la mejor “rumba”. La calle es el espacio de la alegría.

El mundo cambia totalmente cuando se encuentran en espacios privados como los apartamentos de sus amigos del “Nortecito”: “Me conmovió hasta la coronilla entrar y ver que todos los que se habían encerrado en un círculo de espinas, atentísimos y con la frente alta mirando el *stereo*. Leopoldo, desde su sitio estratégico, no se sincronizaba: hacía era un sonido de contrapunteo, del que yo opiné a su tiempo: ‘es triste’” (49). Aun cuando se planteen inicialmente como espacios alternativos de libertad para los jóvenes burgueses, los espacios cerrados terminan asociados en la novela a la melancolía, el vacío existencial, incluso lo truculento.

En tal sentido, podemos decir sin temor a equivocarnos que Andrés Caicedo es un verdadero innovador que supo ver el potencial de la música como manera de representar su ciudad e interpretar los cambios sociales que se estaban produciendo. En palabras de Alzate, la música le permite a Caicedo realizar "un registro de las energías populares emergentes fuera de las estructuras dominantes de la sociedad" (citado en Araújo 155)

El punto de partida de su callejear es el Parque Versalles, frente a la residencia de María del Carmen, la luz del sol y el silencio se les hacen insoportables: “Poné ese radio, ¿querés?, y yo que lo pongo y suena tremendo *Rock* pesado y seguido. Mire a Ricardito emocionada. ‘Es Gran Funk’, me informó el entendía. Yo lo admiraba” (29) Ellos persiguen la música por las confluencias de las esquinas:

Nuestra música se multiplica una esquina más allá, dos esquinas, hacia el parqueadero de los almacenes Sears. ¿Era que alguien ponía un radio a todo volumen o era que bailaban? ‘Bailan a esta hora del día’, me preguntó Ricardito, y yo no le contesté, frenética. Apuré para cruzar la Avenida Estación y llegar a la esquina deseada, mis esquinas, creyendo como cosa cierta que en la mitad del parqueadero de Sears habían instalado de nuevo el

Centro a Go-Go que fue delicia en mis 1960s. En tres, en cuatro pasos me imaginé lo que sería ver otra vez esa construcción de lona y nylon, repleta de gente y cayéndose de tanto soportar la música, a esa hora del día. ‘volvería a empezar’ me prometí. ‘¿A empezar qué?’

Y aquí nos narra como en flashback su doble visión, “una muchacha de minifalda blanca y rombos negros, toda *Op*”, la cual es obviamente ella misma, y “el muchacho de camisa *rosada*, rosada para esa época, de pelo hasta los hombros, mi primer peludo”, ambos bailan y ella siente “estamos entrando en una nueva época” pero a los pocos instantes “el muchacho cae abatido por las balas de una pandilla enemiga, la barra El Águila...al otro día cerraron el Centro” (30). Estos hechos de enfrentamiento entre pandillas (o galladas) rivales ocurridos en el Cali de los 60, generaron una gran represión policial y, como ya hemos mencionado, fueron tratados más extensamente en el cuento titulado *El atravesado*. La severidad de las autoridades frente a la llamada rebeldía o delincuencia juvenil afectaron, por supuesto, enormemente la libertad de los jóvenes en el entorno urbano, que vieron restringida así su capacidad de movimiento y el acceso a la música juvenil o go-go. Por tanto, estos jóvenes *flâneurs* que exploran el espacio urbano y sus sonidos, están ejerciendo una forma activa de resistencia frente a esa forma de control.

Curiosamente los dos amigos encuentran el origen de la música en medio de ese parqueadero: “Los inseparables Bull y Tico, pasándose de oreja a oreja un transistor más pequeño que el mío”, ellos eran las dos únicas personas allí. Y Ricardito se apresura a apreciarlo “Fenomenal. Yo lo conozco. Es un nuevo modelo inventado en Japón” (30). Pero mientras él se sumerge en la maravilla tecnológica, ella sigue en el recuerdo de la tragedia:

Pensé: ‘ellos también estaban esa noche, ellos también recuerdan, pero no recuerdan tanto como yo. Se reúnen aquí con este sol para gozar el único espacio abierto que queda en el norte de Cali. Espacio, si se me permite informar, que ya no existe. Colombina, la fábrica de confites que se exportan, ha levantado allí una torre de 30 pisos’. (30)

Junto a estos amigos inician pues la búsqueda de un “rumbo común” para ese día, se plantean asistir a diferentes fiestas y según avanzan María del Carmen nos reproduce ese territorio acústico por el que transitan: “Vivía, pues, yo, en el sector más representativo y bullanguero del Nortecito, aquel que comprende el triángulo Squibb-Parque Versalles –Dary Frost, el primer Norte, el de los suicidas. Lo demás, Vipepas, La Flora, etc., es suburbio vulgar y poluto. Mi norte era trágico, cruel, disipado” (31)

Ya desde el principio de su recorrido, con su amigo Ricardito el Miserable y los amigos que se van incorporando, se hace notoria la brecha generacional, la soledad más profunda de estos jóvenes dejados en manos de las criadas y su inexorable recurrencia al uso de las drogas. Antes de abandonar la habitación de María del Carmen ambos amigos se dan un pase de cocaína usando como soporte el libro *Los de abajo*⁴⁴ anunciando así la peripecia vital de la protagonista. Caicedo no pierde ocasión para destilar ironía.

Aquí la narradora-protagonista como en un *flashforward* nos deja entrever su futuro cuando dice:

Era el Norte en donde los hermanitos de 12 crecían con los vicios solitarios que los de 18 recién habían aprendido y ya fomentaban, el Norte de los buenos bailadores, de los francotiradores de rifle de copas. Ya voy poco por allá, pero cuando me dejo descolgar, la gente que sé que es, me recibe bien. Aún así, me la paso esperando a que algún día se pierdan por aquí, por esta Quinta con Quince en la que vivo, conscientes a ensuciarse de la grasita de la plebe (32).

⁴⁴ La referencia a *Los de abajo* de Mariano Azuela es significativa además de irónica. Se trata de la primera novela de la Revolución mexicana, publicada en 1916, que narra la historia de Demetrio Macías, un pequeño propietario de tierras que se une a la Revolución para huir a la persecución del cacique local pero termina aún más miserable y desilusionado que al principio. La relación intertextual con el título de la novela de Azuela es interesante pues prefigura el desclasamiento de la protagonista que opta por los de abajo, pero también por la ironía de usarlo para esnifar cocaína.

Pero ella es la adelantada y la única pionera en esa nueva vida de desclasada en la que nadie se ha atrevido a imitarla porque “no hay entre ellos uno con la fuerza, el aguante, la prudencia y la ilustración que yo tengo para saber bandear esta vida de amanecida” (32). Desde el principio de su narración María del Carmen nos ha anunciado que contará su “entrada al mundo la música, de los escuchas y del bailoteo. Contaré con detalles: al estimado lector le aseguro que no lo canso, yo sé que lo cautivo” (12).

María del Carmen, cual flautista de Hamelín, va armando una comitiva de seguidores que se unirán a su “reinado” y la seguirán rumbo al sur, de la misma manera que luego harán sus lectores. El nuevo Cali, el Cali de los nuevos habitantes, con la alegría de sus nuevos ritmos que renuevan la sangre, atrae a estos jóvenes que huyen de la mentalidad de las tradicionales clases altas caleñas estancadas en la salvaguarda de las buenas costumbres y la preservación del regionalismo cultural.⁴⁵ María del Carmen avanza por la ciudad y observa la manera como su generación habita la ciudad:

Tener en cuenta que eran todos muchachos *psicodélicos*, que unos llegaban a la cita ya bajando, pretendiendo que la compañía de la gente bella les hiciera menos hiriente el cese de la velocidad. Había una actividad en todos ellos (yo no sé si era la ropa a la moda) que hacía un espectáculo feliz de ese desperdicio[...] Se estaba allí, se semi-habitaba allí y se metía droga todo el día. La hermana, el diferente, el marxista, tenían que saber eso. ¿Qué hacían ellos, entonces, para no ser despreciados o para devolver el desprecio en movimiento de volibol? Oponían a esos solitarios ejemplares de cabalidad y lucidez, su unión, su número, su música (que no era suya), los restos de su belleza. Todo el mundo iba allí, el mundo por allí pasaba. El de conciencia social tenía que atravesar el sector bajando la mirada, yendo a hundirse en sus libros y a la cama temprano. Algunos, los más inquietos, les reprochaban su falta de talento para apreciar la noche, para tomársela, como decíamos, lo que significaba entonces que eran viejos y otros, aún inteligentes, no salían

⁴⁵ Tal como señala Palacios “Si en 1950 Colombia todavía podía definirse como un mosaico regional, en 1970 ya era el país de ciudades”, esta transformación afecta sobre todo el panorama cultural en Bogotá, Medellín y Cali, los tres polos de desarrollo económico del país. En el proceso de modernización de Colombia las élites regionales dan paso a una burguesía industrial menos tradicional y más cosmopolita, pero ese era un proceso en gestación a finales de los años 60 y principios de los setenta cuando se desarrolla la trama de la novela.

de la certeza de que cuando se llegara la hora de evaluar esa época, ellos, los drogos, iban a ser los testigos, los con derecho al habla, no los otros, los que pensaban parejo y de la vida no sabían nada[...] No, nosotros éramos imposibles de ignorar, la ola última, la más intensa, la que lleva del bulto bordeando la noche. (38-39)

Es el paisaje urbano invadido por la cultura juvenil, la música, la moda, las drogas en el cual habitan estos jóvenes, pero solo ellos, los psicodélicos, los “drogos”, podrán dar cuenta de esta transformación que cambia la ciudad. Esta juventud estaba tomando la ciudad por asalto a toda velocidad pero sin violencia y nuestra (anti)heroína está aquí para contarlo.

Según avanza hacia el sur en su recorrido por estos lugares muy reconocibles para el lector de la época, María del Carmen deja claro la sensación de empoderamiento que le proporciona su nueva vida:

Yo iba en el centro, y a todos ellos les había llegado noticias de lo que comenzaban a ser mis noches y todos tenían preguntas para hacerme [...] y mientras más ganábamos el Sur era obvio (por las cabezas que se asomaban por los buses, porque dos pelados más se habían sumado a la comitiva) que mi reinado se establecía [Temí una desertión, que sería grave...él [Ricardito el miserable] me traducía, a mi pedido, las canciones más bonitas en inglés y [...] yo *ardía* en ganas de que nos arriáramos a un árbol...y que me diera más cocaína. (32-3)

Y comparte con sus lectores no solo su recorrido por el espacio urbano si no que les hace partícipes de todo lo que escucha, incluso las letras de las canciones:

El radio, en su inconstancia, cambió de *Rock* pesado a *Llegó borracho el borracho*, que yo mutilé en el acto (Tico también), para que se diera una sinfonía de rasguidos y chillidos buscando la mejor estación, el acuerdo, ‘no hay mucha’, pensé desesperada.

Tico me miraba pidiendo ayuda y yo que no encontraba nada, entonces le pasé el radio a Ricardito el Miserable que en tal caso era el entendido: se lo tiré como si fuera un ladrillo encendido. “Localicé”, dijo Tico, y yo no le quitaba los ojos al Miserable para ver si se ponía de acuerdo. Expresó su malestar, su profunda pena, sus celos, sintonizando y subiéndole a “**Por la lejana montaña / va caminando un jinete, / anda sólito en el mundo / y va deseando...**” ya se sabe. **Era para oírlo. Oír la bella (pero vieja) Casa del Sol Naciente con "Va cabalgando un jinete"**, y tener en cuenta que ya caminábamos entre ceibas y samanes y que era, cielos, la hora de más ajetreo de las chicharras. Tico le subió volumen a su poderosísimo receptor, disgustado. Yo miré feo a Ricardito y le dije:

“Please, ¿no? Sintonízalo donde es. Somos un grupo”. Ya había uno que le quería pegar: “o pones algo en inglés o te sacudo”. Cortó por el camino más directo: apagó el radio. (33-4)

Es una escena muy cómica pues podemos sentir la angustia de Ricardito, quien como ya nos ha dicho nuestra narradora, es el más entendido, pero no acierta con la música pues solo encuentra rancheras de José Alfredo Jiménez. Y María del Carmen, sádica y cruel disfruta (“Era para oírlo”) cuando las letras de *Va cabalgando el jinete* de José Alfredo se superponen “la bella (pero vieja)” *The House of the Rising Sun* (1964).

En aquel silencio el transistor de Tico sonó majestuoso, chirriaba la puntera, empujaba el bajo, y la queja de Eric Burdon (conocía yo la versión en español de Los Speakers, por eso sabía de qué trataba la letra) comenzó como a tender un manto de sombra sobre las montañas que avanzó rápido, con límites en forma de cuadrado, dispensándonos, entonces, por primera vez en ese sábado, la sombra total. Con ella vino brisa del mar. (34)

Y entonces ella le espeta: “Tico —dije—, tu radio es fabuloso”, y él estiró el cuello, a la vez que Bull tosía, celoso. “Con esa música —complementé mirando a los muchachos— ustedes ya me tienen” (34). El poder sexual del hombre aparece claramente relacionado entonces con su acceso no solo a la música sino también a la tecnología que la reproduce y, por supuesto, a las drogas. Ricardito tiene conocimiento de la música y la droga pero su poder se limita porque no posee un aparato reproductor de música ni tiene espíritu gregario y por lo tanto se autoexcluye.

A María del Carmen por el contrario no dejan de surgirle posibles fiestas que ella pondera: “‘Otra rumba-anunció- La cuarta. Lunada en finca cerca de Pance: *Marsmellows asados y Rock latino*’ ‘Peor porai’, pensé; ‘latino y no saber inglés para entenderlo’” (35). Y sigue su recorrido musical: “Pasamos Dary Frost oyendo a Santana, dos cuadras más allá antologías de los Beatles, que un locutor seleccionaba” (36). Y este punto el encuentro con los marxistas a quienes dejó plantados esa mañana la coloca en una situación difícil, “porque, como le digo, respetaba y respeto su pensamiento” (37), pero ella no abandona a su “juventud fantástica” por los aburridos

estudiantes barbudos que no hacen sino deprimirla. Por el contrario este es el momento del encuentro con Mariángela y su “Prometeo, pelirrojo y todo, encadenado a gigantesco estuche de guitarra eléctrica[...] Leopoldo Brook, acabado de venir del USA, tocaba *Rock* y yo pensé: ‘Necesito intérprete’” (37).⁴⁶

Todas las corrientes ideológicas de la época se despliegan en esos fortuitos y al parecer intrascendentes encuentros ciudadanos. En su búsqueda de una utopía musical que le permita soportar la existencia en su Calicalabozo, María del Carmen acepta y luego abandona los espacios cerrados de los jóvenes “drogos” cautivados por el sonido hi-fi de sus aparatos estéreos: “Leopoldo anunciaba: ‘sónico cuadrofónico, salidas en todos los cuartos’. Hacia él me dirigí a darle las gracias en nombre de la tecnología. Lo besé y él no me dejó ir” (66). Así se convierte en la “primera niña bien de Cali que se va de la casa a vivir con el novio. La gente comprenderá que esto es lo común en Estados Unidos” (67). De esta manera comienza la primera etapa de su nueva educación sentimental al lado de este mediocre guitarrista norteamericano que la introduce en el mundo de la sicodelia, las drogas, el sexo y, por supuesto, el rock and roll. Lo curioso es que María del Carmen en su papel de iniciada, que incluso desconoce el idioma inglés, resulta ser una profunda conocedora de los conflictos entre Mick Jagger, Keith Richard y Brian Jones, cuya muerte atribuye a un terrible desencanto. Caicedo era un fanático acérrimo de los Stones cuya discografía poseía al completo. No sorprende que llegara a admitir parafraseando a Flaubert: María del Carmen Huerta soy yo (Romero Rey).

Ella es consciente de su pertenencia a este grupo de seres humanos, pero también se da cuenta cómo su vida toma un giro inesperado que comienza con esa primera decisión de

⁴⁶ Nótense las alusiones intertextuales a la tragedia de Esquilo *Prometeo encadenado* y al personaje Leopold Bloom del *Ulyses* de James Joyce. Caicedo recurre también al guiño erudito al lector como forma lúdica de demostrar su capital cultural como autor.

abandonar su disciplinado horario y entrar a la fiesta del parricida Flores. Es allí donde comienza su “perdedera nocturna desde donde narro, desclasada, despojada de las malas costumbres con las que crecí. Sí, no me queda la menor duda que yo voy a servir de ejemplo. **Felicidad y paz en mi tierra**” (42). Este es otro ejemplo, como el anteriormente citado donde nos revelaba su lugar de residencia al final de la novela, que nos permite entrever el sentido último de su narración. Sabemos como en un *flashforward* cuál va a ser el final de nuestra heroína, no es una premonición sino un atisbo de cómo es su vida en el momento que narra y lo orgullosa que está de las opciones que ha asumido.

Este es a mi juicio uno de los puntos más incomprensidos de la novela pues frecuentemente se interpreta el final de María del Carmen Huerta como una caída, un descenso a los infiernos. Sin embargo, a mi modo de ver, la libre elección de la protagonista de su nuevo estilo de vida y la alegría vital con que la afronta parecen indicar más bien una redención que una caída. Ella presencia la notable decadencia de sus compañeros de grupo: Ricardito el Miserable termina en un psiquiátrico y la narradora reproduce íntegro su formulario de ingreso, documento auténtico según el testimonio del padre del autor, Mariángela se suicida, Flores mata a sus padres, Pedro Miguel Fernández, uno de sus primeros acompañantes a quien la narradora llama “el envenenador”, mata a sus hermanas y la lista sigue interminable. Su opción podría ser interpretada también como una forma de repeler la muerte.

Pero no nos adelantemos aún a los acontecimientos, María del Carmen vive aún muchas experiencias antes de elegir su destino final. En la fiesta de Flores explora esas nuevas opciones existenciales relacionadas a la sicodelia, conoce a Leopoldo Brook, guitarrista gringo con el cual termina viviendo, descubre a los Rolling Stones a través de la traducción de Ricardito el Miserable y experimenta el éxtasis con alucinógenos, pasando de un bienestar profundo “esto es

vida” a la más profunda de las pesadillas al descubrir los cadáveres de los padres de Flores, caso que termina tratado en los periódicos como señal de:

...un *malestar* en nuestra generación, la que empezó a partir del cuarto Long Play de los Beatles, no la de los nadaístas ni la de los muchachos burgueses atrofiados en el ripio del nadaísmo. Hablo de la que se definió en las rumbas en el mar, en cada orgía de semana santa en La Bocana. No fuimos innovadores: ninguno se acredita la gracia de haber llevado la primera camisa de flores o el primero de los pelos largos. Todo estaba innovado cuando aparecimos. No fue difícil, entonces, averiguar que nuestra misión era...llegar a minar los cimientos de esta sociedad, hasta los cimientos que recién excavan los que hablan de construir una sociedad nueva sobre las ruinas que nosotros dejemos. Me enerva que venga algún sabio de esos ya gordos, ya calvo, a decir que toda esta actividad, este desgaste ha sido en vano, que nuestra organizacioncita social no se ha definido, que nombre toda esta tragedia nada más que como ‘decadencia importada’(58-59).

Caicedo no pierde la ocasión para hacer un (anti)homenaje al nadaísmo, la generación que no es la suya pero que sí fuera la primera, los que sí llevaron los pelos largos o la primera camisa de flores puesto que “todo estaba innovado cuando aparecimos”. No obstante, la experimentación de María del Carmen con el ácido y la cocaína termina decepcionándola:

Así fui notando el terrible proceso de descenso o de desgaste: al principio me extrañó que la gente bailara poco o no bailara. Luego, ni siquiera me hablaban. Mi baile, mi permanente movimiento y mi canto (ya había aprendido a repetir letras) eran siempre un desafío y a la larga una ofensa [...] Es que eso del Rock and Roll le mete a uno muchas cosas raras en la cabeza. Mucho chirrido, mucho coro bien cantado, mucha perfección técnica, y luego ese silencio y el encierro...(QVLM 87-88).

Sus experiencias con la droga y los individuos que habitaban ese mundo es descrita al detalle por la narradora, ácido, anfetaminas, cocaína, heroína, barbitúricos todas estas sustancias son usadas por sus jovencísimos amigos durante interminables sesiones escuchando música, específicamente las canciones de los Rolling Stones que evocan en ella experiencias de su vida anterior y la reafirman en su renuncia:

Me reclamaba el barillo, carburaba, se lo metía encendido a la boca y yo pensaba en la selva negra y el mar maldito del Chocó, mientras me le acercaba y me dejaba agarrar del cuello para que me echara filudas corrientes de humo por la nariz que me dejaban extraviada, chorro de humo directo al coco que me extrajo, de una, recuerdos de correrías

y comitivas y una tarde entera que me encerré en el *closet* a leer a Dickens para azoramiento de mis padres, música de pasos perdidos y de correr de páginas,⁴⁷ sensación de estar respirando un verde que sube quemante y profundo para formar una mostaza en el cerebro, y la convicción fiel, maravillosa, subiendo la cara, estirándome, estremeciéndome, de que recuerdo que extrajera la baraya era recuerdo ido: en su lugar quedaba un hueco, y otro soplo tenía que darme, entonces, para reemplazarlo con humo. No importa, perdía Pickwick pero ganaba *Play with Fire* (QVLM 80-81).

Reemplazar la literatura con la música es precisamente el grito generacional que Caicedo está articulando y que ya nos dejaba claro en la entrevista citada anteriormente. Una canción de los Rolling Stones es no solo equiparable sino preferible a un clásico de Dickens, son un vehículo mucho más cercano a las vivencias de su generación. Precisamente en este tema de los Rolling Stones, el sujeto insta a una niña burguesa rodeada de lujos a no jugar con él porque eso sería jugar con fuego. Las letras de la canción son premonitorias de la decisión que termina adoptando María del Carmen de dejar plantado a Leopoldo Brook y a un mundo que termina considerando cerrado, narcisista y excluyente. María del Carmen tiene que abandonar a Leopoldo, porque para ella:

La música es la labor de un espíritu generoso, que (con esfuerzo o no) reúne nuestras fuerzas primitivas y nos las ofrece...*La música es la solución* a lo que yo no enfrento, mientras pierdo el tiempo mirando la cosa...La música es también, recobrado el tiempo que yo pierdo...Me lo señalan ellos, los músicos: cuánto tiempo y cómo y dónde. Yo, inocente y desnuda, soy simple y amable escucha. Ellos llevan las riendas del universo. (65-66)

Y cuando se descubre caminando por las calles al ritmo de *Salt of the Earth* o *She's a Rainbow* o *Loving Cup* se da cuenta que los demás no pueden seguirla ni entenderla, pues “me ofrecían transistores, grabadoritas en cada esquina, pero ¿cómo me iban a servir si yo venía de pasármela escuchando música cuadrafónica en *así* de salidas” (75).

⁴⁷ Nótese la velada referencia a *Los pasos perdidos* (1953) del escritor cubano Alejo Carpentier. En esta novela un musicólogo viaja a la selva venezolana para investigar el origen de la música a través de los instrumentos musicales de las tribus indígenas.

En una escena memorable al conocer a uno de los personajes que más la impresionan de ese mundo, Roberto Ross un niño de 13 años, “el chutero más joven de Colombia”, se detiene a pensar en unos niños que afuera juegan a la gallina ciega alrededor de un poste de luz y le aterroriza pensar en lo que significaría la desaparición de la música. Robertico Ross y Ricardito el miserable se unen en su pensamiento y le hacen reflexionar sobre el desamparo de esos niños de afuera: “lo que bastó para saberme acosada por la posibilidad de horrible tristeza (los niños afuera, jugando ciegos), pero me dije: ‘no, no puedo resolver ahora mis males. Sería dejarlos desamparados. Ellos necesitan mi alegría, pobres papitos lindos, sin una madre’”(84). Sin embargo, sus acciones siguientes son ayudar a inyectar la droga a todos sus amigos, cual redentora amable frente al dolor del mundo.

Éste es, a mi juicio, uno de los mejores ejemplos de uno de los rasgos más característicos de la obra de Andrés Caicedo, el punto de vista es siempre ambiguo, sus personajes son siempre personajes atormentados, complejos y profundamente contradictorios, sus opciones existenciales expresan siempre un terrible desencanto a la vez que una afirmación de la alegría de vivir. Obviamente esta notoria ambigüedad que se extiende a la vida misma del autor, o más concretamente a su muerte, ha dado lugar a interpretaciones claramente contradictorias que suelen enfatizar una u otra de estas visiones y extrapolan hasta especular sobre la valoración del mundo actual que haría el autor caleño cuyo prestigio en ascenso lo coloca cada vez más en un papel icónico que se adapta maleablemente a las creencias del lector o crítico en cuestión.

Los personajes que pululan por las obras de Caicedo, perdedores natos como Solano Patiño y Danielito Bang de *Noche sin fortuna*, Angelita y Miguel Ángel del cortometraje de Caicedo y Ospina, el atravesado del cuento homónimo, exhiben de todo menos certezas al interactuar con el mundo. Son seres contradictorios, “angelitos empantanados” pero vitales.

María del Carmen Huerta es una más de estos seres buscando desesperadamente encontrar un sentido a sus vidas y podría decirse que lo encuentran, pero también lo contrario.

La presencia constante del absurdo, el horror y el humor negro en la obra de Caicedo llega hasta el uso mismo de las citas y dedicatorias. Un ejemplo es la antidedicatoria de *¡Que viva la música!*, se sabe que en una de las primeras versiones del manuscrito la dedicatoria leía: “A Clarisol Lemos, para que aprenda” (Carvajal 45). En la versión final Caicedo extiende el texto y lo convierte en una antidedicatoria: “Este libro ya no es para Clarisolcita, pues cuando creció llegó a parecerse tanto a mi heroína que lo desmereció por completo”. Clarisol Lemos fue amiga y compañera de correrías de Andrés Caicedo, junto a otros jovencísimos compañeros en los últimos años de su vida.⁴⁸ Clarisol es sin duda la clara inspiración de María de Carmen Huerta, la personalidad arrolladora de esta niña fascina a Caicedo. Según su hermano esta niña a los ocho años ya se había leído unas páginas de *El capital*, aunque pretendía haberlo leído todo, y “conversaba con estudiantes en pleno campus de la Universidad del Valle” (66). Fue precisamente en la representación en esta universidad de la obra de Caicedo *El mar* en 1971 donde se conocieron y este los invitó a participar en el cineclub. Guillermo, cuatro años mayor que su hermana, impresionó a Caicedo por lo amplio de sus lecturas, particularmente por haber

⁴⁸ En una entrevista realizada por Juan Duchesne a Guillermo Lemos, el hermano de Clarisol a quien Caicedo dedicó *El atravesado*, este cuenta con detalle la relación que mantuvieron los hermanos con Caicedo. Esta entrevista aporta muchas claves sobre la escritura de QVLM, tanto por el testimonio de Lemos como por las aportaciones de Óscar Campo, antiguo miembro de cine club de Cali que también participa en la conversación. Clarisol y Guillermo, también hijos de la burguesía caleña (según Lemos tienen un parentesco lejano) y niños precocísimos, fueron quienes introdujeron a Caicedo a los barrios obreros del sur y la rumba salsera. Caicedo en cambio los educa en la música de los Rolling Stones (Duchesne 2009).

leído a Vargas Llosa y la personalidad arrolladora e independencia de la niña fascina al autor.⁴⁹ Pero fue también ella quien introdujo a Caicedo a las fiestas salseras de los barrios populares. Clarisol le mostró una posibilidad de redención mediante el baile, una alternativa hedonista, popular y gozosa a sus terribles crisis.

Clarisol, su hermano Guillermo y sus amigos Fosforito y Carlos son los protagonistas del documental inconcluso *Angelitos empantanados. Historias para jovencitos* (1976) realizado por Caicedo en colaboración con Eduardo Carvajal y editado recientemente por Luis Ospina. Algunos amigos de Caicedo apuntan la influencia negativa de los hermanos Lemos en el consumo de estupefacientes del autor al final de su vida.⁵⁰



Figura 30: Guillermo y Clarisol en un plano de *Angelitos empantanados*
Fuente: Revista Corónica

⁴⁹ En otra entrevista concedida a Stanislaus Bohr, Lemos habla de su influencia en el proyecto literario de Caicedo: “yo le presenté algunos de los personajes que aparecen en su cuento “El Atravesado” y en la novela “¡Que viva la música!”. Clarisol y yo lo llevamos a Jamundí al Valle del Renegado donde transcurre la escena psicodélica de su novela. Fui el primero en leer “El Atravesado” y “¡Que viva la música!” en voz alta y hacerle corrección de estilo. También me encargué de llevar los originales de la novela al Concurso Vivencias en 1974 y después entregarlos a Juan Gustavo Cobo Borda en Colcultura en Bogotá. Andrés me consideraba un talismán de buena suerte y el tiempo lo confirmó”.

⁵⁰ Guillermo cuenta que en algún momento Caicedo se vio obligado a dejar de ir a su casa y su padre les prohibió la amistad con él, pero como seguían viéndose en secreto el padre le interpuso una demanda por corrupción de menores, a lo cual Andrés respondió que “más bien él nos iba a poner a nosotros una demanda por corrupción de mayores” (72).

En cualquier caso, la antedicatoria a Clarisolcita revela una actitud esencialmente ambivalente frente a su amiga, cuyo estilo de vida parece condenar cuando habla del fracaso de su generación pero a la vez adopta como modo de resistencia al mundo adulto.⁵¹ Caicedo parece querer darse hasta autodestruirse pero nunca, nunca nos dará certezas. Si bien parece manifestar una decepción ante la incapacidad de su generación de producir una alternativa utópica al proyecto revolucionario de las generaciones anteriores, a la vez celebra su radical irreverencia e inconformismo como un logro por su resistencia al convencionalismo del mundo adulto. La visión desencantada de Caicedo se revela en esta manera de presentar a sus jovencitos desclasados como seres perdidos cuya única vía de escape era la música (y la droga), pero la música en su sentido carnavalesco, como alegría desbordante de los que se niegan a aceptar el orden imperante.

⁵¹ En su correspondencia aparecen repetidas referencias a Clarisol, como cuando relata a León Frías el 2/1/1975:

He de confesarte que acabo de superar una crisis de decepción en cuanto a mi actividad como crítico. Mi viaje a Silvia coincidió con la crisis. Muchísimos problemas emocionales, que tal vez podré relatarte mejor si algún día llegamos a encararnos. La compañía con una niña de 12 años super-veloz, super-violenta y super-disipada me obligó a rebajarme al estado propio de su edad, a renegar de mi cultura y de mi pobreza, y a dedicarme a la vida campestre, despreocupada, andar sin gafas por la calle y olvidarme de compromisos intelectuales y todo eso. Además, ya tengo 23 años, y hay amaneceres en que las tristezas están a punto de matarme...

O en otra dirigida a su compañera Patricia Restrepo el 10/9/1974:

Estuve el viernes y el sábado tirando fuerte salsa, con la pandilla salvaje de Clarisol, sudando muchísimo porque, como quien dice, ya que el trabajador de la cultura no hace esfuerzo físico, entonces pues que baile, que se dedique a la sanísima actividad del sudor bailando la música caliente. Ay Patricia. Somos infelices, hermanita, pero nuestro alimento principal es el sufrimiento. Como quien dice, si el poeta deja de sufrir, deja de escribir, y punto final. (ambas cartas citadas en Van der Huck 124-126).

La utopía política revolucionaria quedaba cada vez más lejos como una alternativa real en América Latina. Surgen movimientos campesinos y urbanos de resistencia armada, como la guerrilla de las FARC, pero ninguno de estos se convierte en una alternativa política real y en algunos casos terminan vinculándose con el narcotráfico. Son años de extrema desesperanza y de un desarrollismo económico esencialmente excluyente de las grandes masas de trabajadores desplazados que se incorporan al mundo urbano. Esa es la realidad desencantada que sirve como telón de fondo a la búsqueda existencial de la protagonista de *¡Que viva la música!*. El único proyecto utópico posible para la juventud, según Caicedo, es el musical.

Como ya hemos visto en el caso de Cali, estas oleadas migratorias transforman en unas pocas décadas a la ciudad y el Valle del Cauca en su conjunto en la región colombiana con mayor herencia africana. Se trata de una ciudad joven formada por inmigrantes recientes que traen una herencia musical muy influenciada por los ritmos caribeños. No es de sorprender entonces el rápido auge de los ritmos que se gestaban en el caldo de cultivo de El barrio neoyorkino del Harlem hispano, donde surge la salsa como alternativa latina al rock and roll. Existen unas sincronías visibles entre las dos realidades y Cali reacciona antes que ninguna otra ciudad a este fenómeno que termina adoptando como propio.

María del Carmen Huerta, personifica este proceso y así decide abandonar a Leopoldo, encarnación del rock, y buscar unas nuevas expresiones musicales más acordes con su vitalismo desbordado. Ni él ni ninguno de los muchachos de su entorno es capaz de seguirla en su búsqueda de la felicidad a través de la música y el baile. Ella, pionera, exploradora de los paisajes sonoros de su ciudad, llega a identificarse con los bailes de los barrios pobres porque estos ya no son los amagos de rebeldía de unos jóvenes privilegiados que se limitan a subvertir el mundo de sus padres aislándose en la soledad de sus delirios sicodélicos potenciados por grandes dosis de

psicotrópicos y estéreos cuadrofónicos. María del Carmen decide dejar a Leopoldo y conseguir “un novio al que no exigiría tanto en cuanto a equipo, un estéreo con dos salidas y listo, basta”

(91) Así que termina abandonando la fiesta de la casa:

al descubrir que hacia el Sur era de donde venía la música, la música mismísima y caminé, caminé creo que largo [...] ¿no oirían ellos, mientras me acercaba yo a mi fuente de interés, que al Sur alguien oía música a un volumen bestial? Eran cobres altos, cuerdas, cueros, era ese piano el que marcaba mi búsqueda, el que iba descubriendo cada diente de mi sonrisa. Llegué a la puerta, la abrí, oí la letra (93)

Quintero-Herencia ilumina esta escena cuando señala “La escucha es parte de la trama acústica, no es el receptáculo vacío hacia donde ésta se dirige” (267). Esos sonidos seducen a María del Carmen que responde a ellos con todo su cuerpo, no así a sus compañeros de juerga sordos a la llamada de la salsa. Esa escucha casual altera su rumbo y la lleva a ser partícipe de otra rumba más gozosa:

Vaya uno a saber cómo y quién le va signando el recorrido por este mundo, por este Cali bello, en el que soy la Reina del Guaguancó. Salí a la calle y un cielo ¡tan despejado! Gigantesca luna y un viento de las montañas, profundo, acompañó la comprensión total del momento: que todo en esta vida son letras. (93)

María del Carmen comprende que está en otro mundo de “jóvenes que no estudian en el San Juan Berchmans, que no se encierran” (95) Y ella cautivada confiesa “No miré ni una sola vez atrás. La letra decía: “**Tiene fama de Colombia a Panamá. Ella enreda a los hombres y los sabe controlar**” (95).⁵² A partir de aquí toda la narración está plagada de citas provenientes en su mayor parte de las canciones de Ray y Cruz pero también de muchos otros incluidos en la

⁵² Estas letras pertenecen a *Amparo Arrebato* un tema compuesto por Ray y Cruz en honor de una bailarina caleña del barrio de Juanchito que los había impresionado enormemente en su primera visita a Cali en 1968 por su estilo acelerado de bailar la salsa. Esta canción fue incluida en el álbum *Agúzate* de 1970 y obviamente tiene un éxito arrollador cuando ellos la interpretan en la Feria de Cali de ese año.

discografía que aparece al final de la novela, tales como Cortijo y combo, Willie Colón, Cheo Feliciano, El gran combo.⁵³

Rubén Paces, un pinchadiscos, lo que sería un DJ de la época, en muchas fiestas del sur de la ciudad, es el sucesor de Leopoldo Brook. Con Rubén, María del Carmen descubre un nuevo mundo sonoro dominado por la salsa que la saca del aletargamiento en el que había caído en el ambiente de los jóvenes drogados y rockeros. Rubén es un chico de barrio que vivió un acontecimiento dramático durante el concierto de Richie Ray y Bobby Cruz en la Feria de Cali de 1969, representada en la novela. Es la gran decepción de su vida porque tuvo sus 15 minutos de fama cuando Bobby lo llama al escenario y él baila frente al público pero no consigue recordarlo debido a su borrachera y al consumo de drogas, aunque también se insinúa un posible encuentro homosexual con Bobby Cruz: “nunca me voy a olvidar de esta rumba grande, la mejor orquesta del mundo, por allí me dijeron que dizque Bobby te había hecho ojitos, pilas a ver si nos ligamos después del *show* y nos lleva al hotel de puro Perico, eeeeeyy, no te me echés encima” (131). La imposibilidad de recordar ese episodio hace que todas las fiestas que amenizan terminen causándole un terrible dolor a Rubén. Sin embargo, la terrible angustia de Rubén ante ese hecho puede deberse precisamente a la posibilidad del encuentro homosexual y no a la desmemoria. De hecho, ante la extraña conducta de su amante, “las razones de su vergüenza”, y antes de

⁵³ El último apartado de la novela lo constituye precisamente esta discografía compilada por una tal Rosario Wurlitzer, nombre que alude a la propia hermana de Caicedo y a una marca muy popular de Rockolas. De las 95 canciones citadas, seis “son caballerías sin interés alguno”, 39 pertenecen a Richie Ray y Bobby Cruz y el resto se reparte sobre todo entre otras estrellas de la Fania All Stars. En la siguiente lista de reproducción podemos escuchar las canciones de Richie Ray y Bobby Cruz citadas por Caicedo, particularmente relevantes son: *Agúzate, Cabo E, Lo atara la arache, Richie’s Jala Jala, Sonido Bestial, Amparo Arrebato, Colombia’s Boogaloo, Bomba camará, Traigo de todo, Ahora vengo yo, Tin Marín, Si te contaran, Pancho Cristal, Agallú, El diferente, Guaguancó raro, Guaguancó triste y Que bella es la navidad.*

convencerlo de contarle el incidente, ella se dice “Que era cargo de conciencia, no cabe duda. ¿Pero de cuál?” (115-116).

Es importante notar que la homosexualidad, el homoerotismo y la homofobia son temas recurrentes en la narrativa de Caicedo. En su artículo sobre la literatura *queer* en Colombia, Balderston habla del travestismo discursivo en QVLM en función de su narradora y plantea la posibilidad, “insinuada” en la película *Unos pocos buenos amigos* de Luis Ospina, de que la obra sea en realidad “una novela en clave sobre el mundo gay de la época” (1066).⁵⁴ Al parecer Balderston considera a María del Carmen Huerta un trasunto con faldas del propio Caicedo, lo cual revelaría sus tendencias homoeróticas. Lo cierto es que a lo largo de la novela es evidente la atracción de María del Carmen por Mariángela y hacia el final en su aventura en el Valle del Renegado que analizamos más adelante tiene un encuentro erótico con otra María, una puertorriqueña-americana (al igual que Richie Ray y Bobby Cruz) que viaja con un gringo en busca de hongos alucinógenos.

La contraposición entre la salsa y la música tradicional colombiana es también tematizada en esta parte de la novela. En ese concierto Ray y Cruz compartieron escenario con Los Graduados, un grupo de música paisa, al que arrolla el éxito de los puertorriqueños, lo cual afrenta al público de clase alta cuya protesta se manifiesta en la novela: “‘saber que íbamos a traer una orquesta de homosexuales y drogadictos mejor hubiéramos puesto discos’, y las hijas de

⁵⁴ Del propio Caicedo sabemos que era bisexual. En la entrevista de Duchesne a Guillermo Lemos, él cuenta cómo después de cuatro años de amistad y colaboración tuvieron una breve relación homosexual (Duchesne 74). Lemos también cuenta que mantuvieron esa relación en secreto por la homofobia de los jóvenes de las galladas del sur de la ciudad con los cuales se relacionaban.

los organizadores: ‘Mamá qué es ese Bugalú, eso no se puede bailar, qué vulgaridad’” (130).⁵⁵

En realidad, el rechazo de la burguesía caleña terminaría en veto de la orquesta en la Feria de diciembre durante muchos años. La novela expresa la decepción de Rubén con este hecho real: “Desentrañó los motivos de clase que produjeron el bloqueo de la gran orquesta. Decía: ‘y en Nueva York se le fueron encima judíos y Titospuentes, por motivos de calidad musical y cualidad sexual’” (136). La homofobia y los prejuicios clasistas impiden el reencuentro del pueblo caleño con su música.

Rubén (hay quien dice que el mismo Caicedo lo hacía) reclama cada diciembre la presencia de sus ídolos en la Feria en unos afiches que pega por toda la ciudad:

EL PUEBLO DE CALI RECHAZA

A Los Graduados, Los Hispanos y demás cultores del “Sonido Paisa” hecho a la medida de la burguesía, de su vulgaridad.

Porque no se trata de “Sufrir me tocó a mí en esta vida”,
sino de **“Agúzate que te están velando”**.

¡Viva el sentimiento afro-cubano!

¡Viva Puerto Rico libre!

RICARDO RAY NOS HACE FALTA

⁵⁵ Quintero-Herencia nota cómo la relación de la salsa con la droga es silenciada en todos los estudios recientes sobre la salsa, es un aspecto no investigado aunque no desconocido (113). El caso más tristemente célebre es el de Héctor Lavoe que acarrió una adicción a las drogas desde los años setenta, aunque murió de una complicación del SIDA en 1993.

En realidad, Ricardo (Richie) Ray y su compañero Bobby Cruz no volvieron hasta mucho más tarde convertidos en ya en un mito para la juventud caleña. Como ya hemos mencionado, Cali desarrolla su propio estilo de baile, aparecen numerosas escuelas y orquestas y la salsa llega a convertir en un estilo de vida y alternativa al mundo de las pandillas y las drogas para una multitud de jóvenes de la ciudad que aún hoy arrasa en la ciudad.⁵⁶ Pero la salsa no solo conquistó Cali, su encanto terminó arrollando también en Bogotá donde hoy en día se celebra un Festival anual de salsa y, más aún, existe una tradición de baile popular todos los fines de semana en los parques de la ciudad.⁵⁷

A través de Rubén, María del Carmen tiene acceso a un nuevo estilo de vida donde el baile y el desenfreno son parte de una catarsis colectiva. Nuestra heroína siente entonces que ha encontrado su verdadera vocación y su lugar en el mundo. De hecho esta parte central de la novela puede leerse como un largo concierto donde la narración se compone con citas hilvanadas de las canciones del dúo puertorriqueño.

⁵⁶ Ver “Al ritmo del Cali style” Un centenar de escuelas, 5.000 bailarines profesionales... la salsa es un asunto serio en este rincón de Colombia, El nuevo filme de Chus Gutiérrez se inspira en esta revolución (El País, España, 29/8/2013)

⁵⁷ Ver “Entre la tradición y el underground”. El grupo de Bogotá La 33 combina la actitud rock con la tradición de la salsa y los sonidos de estilos como el 'boogaloo' y la descarga. (El País, España, 29/1/2013)



Figura 31: Andrés Caicedo y Patricia Restrepo con Héctor Lavoe en Buenaventura 1977

Fuente: Pinterest.com

Sin embargo, tal como le ocurrió con Leopoldo, María del Carmen termina abandonando a su nuevo amante por un “pelado de aspecto indio”, muy buen bailarín, un lumpen que vive de pequeños robos a turistas norteamericanos que acuden a los farallones y valles aledaños a Cali en busca de hongos alucinógenos, hecho que parecía ocurrir con relativa frecuencia en estos años cuando algunos norteamericanos se adentraban en América Latina en busca de experiencias extremas en estos años de exploración sicodélica.⁵⁸ En el caso de esta escena sí que podemos hablar de un descenso a los infiernos que marca un antes y un después en la vida de la protagonista. Sus experiencias al lado de Bárbaro en el Valle del Renegado comienzan como una aventura excitante sobre todo a partir del encuentro con una pareja formada por un estereotípico gordo estadounidense y una chica, norteamericana también, pero de origen puertorriqueño, María Lata. La naturaleza exuberante de esta región del Valle del Cauca como marco donde se desarrollan estas acciones violentas es descrita con minucioso detalle por la narradora. En una escena truculenta, muy influenciada por el gótico tropical practicado por el grupo de Cali, el viaje

⁵⁸ Según Guillermo Lemos en la entrevista de Duchesne, a Caicedo le gustaba ir de excursión al Valle del Renegado con los jóvenes de las galladas del sur que conformaban un grupo al que el autor llama “Nada” (81-83)

alucinógeno en el que se aventuran con esta pareja termina en una orgía sangrienta y Bárbaro mata al gringo de manera brutal:

Entonces, qué cansancio, comprendí: la violencia progresaba si la belleza conducía. Y puro picado de violencia seca, de la que no alivia nada. Eso me aterró fugazmente, pero me preparé a permitir que todo sucediera. Sí, hagamos equilibrio encimita del infierno. Si resbala es porque se ha llenado toda de remordimientos. (166)

Pero mientras Bárbaro se regodea en la contemplación y la manipulación del cuerpo del gringo muerto, María del Carmen, por el contrario, se funde en un encuentro erótico, revelador y decisivo con María Lata o María Baya:

Así que escogimos un descampado más en aquel otro, inmenso y total, que nos habitaba dentro. María lata Bayó me abrazó, suavita, sin quejarse, sin llorar, produciendo un sonido como de BRzzzzzz, que me alarmó, pues lo creí, en un principio, dentro de mi cabeza. Pero era que yo respiraba ese mismo aire y podía habitar esa piel...nos observamos al milímetro, los punticos rojos en sus ojos tan verdes...y nosotras perdidas...ebrias en el aroma de los vellos y ninguna palabra, toda la comprensión del mundo en ese acto. (167)

Las dos Marías observan que la violencia lujuriosa de Bárbaro le había extraído los dientes al gringo (un guiño a Edgar Allan Poe y su cuento *Berenice* que Caicedo había versionado) y procedía a inmolarse en lo que parece ser una escena de fusión con la naturaleza circundante. María del Carmen duda de estas visiones, sin embargo huye con María decidida a salvarla del horror en el que Bárbaro las sumergió. En su huida, pasan cerca de la cabaña de Don Julián, famosa en Cali como refugio de todos los jóvenes deseosos de experimentar con los hongos alucinógenos del lugar. Caicedo reproduce las anotaciones dejadas por los visitantes de la cabaña a lo largo de los años sesenta.

En el camino de vuelta María del Carmen reflexiona sobre el daño no sólo físico sino político causado por los hongos: “¿Cuántas neuronas menos? Y la acción de mirar siempre al suelo buscando el hongo, y agacharse para comer la mierda, va produciendo, a la larga, una resignación ante todo, ya de por sí mal de nuestro pueblo” (177). Pero más importante aún, luego

de encontrar tres campamenteros de raza blanca que cantan sin cesar *Lluvia con nieve*, una pieza casi instrumental considerada estándar tanto de la salsa como del jazz latino grabada por Mon Rivera en 1964, repite ese texto de la canción en veintidós líneas a tres columnas representando a los tres hombres (177-178). Este recurso estilístico es otro rasgo que lo acerca a la técnica de Parménides García Saldaña en *Pasto verde*, quien también recurre en ocasiones a la repetición machacona de letras de canciones. Esta técnica llamada *looping* es parte del *sampling* que constituye la base del hip-hop, el estilo musical y forma dominante de expresión cultural que reina en la cultura juvenil desde los años noventa a nivel global.

En el camino de vuelta en bus, María del Carmen se siente feliz de volver a su ciudad y su música, mientras la puertorriqueña se muestra melancólica: “El ánimo de María disminuyó más ante el abrazo de niebla verde y concreto: para que vea el lector lo que son las aventuras de los hijos de la ciudad en la selva de papá” (178). María del Carmen la despide sin hacerse cargo de ella:

Lejos de mi Sur supe, viéndola irse, que de allí en adelante la acosarían el insomnio o los sueños de un liso color amarillo. En el primer Jet de la mañana llegó, pues, a su país de adopción. Allá era donde debía estar: ¡uno por qué cargar con los problemas de ellos! Que USA terminará matándola, ya lo prevenía. No se pudo amoldar a los estudios ni a la callejadera. Encerrada vive dándole vueltas a la idea de coger un día y tirársele a esas paredes que tanto observa. (178-179)

María del Carmen tiene que plantearse entonces su vida:

Me negué a asomarme por donde mis padres [...] Ni al Norte ni al Sur podía ir, y trepar montañas: imaginense. Así que me tocó mirar con vigor al Este, alumbrado y revoltoso [...] oí una lejana confusión de potentes melodías. Se cerró la noche y se me quedaron en la cabeza las letras que había escuchado en la excursión terrible, y que he transcrito [...] caminé buscando la música. Que te alumbre siempre el sol de la paz y la alegría. Que cuando te le metas a la noche, ella te sonría: eso es lo que te deseo. (180)

Y siguiendo “el ritmo que salía a puro palo de seis negocios”, ella se ve en la obligación de escucharlos todos y “sintetizar” porque:

...así es la música, no le sirven rejas ni ventanas con los postigos cerrados; aún así se escurre. De “Los Violines” salía la plegaria *Arrepentida*, del “Fujiyama”, *Si la ven*, de la panadería del frente, *La canción del viajero*, de “El nuevo día”, algo más pesado: *Alafia Cumaye*, y la gente decía que en “Natalí” estaba sonando *La voz de la juventud*, pero tocaría cruzar la calle y una esquina más para escucharla, mucha gente hizo el recorrido, muchos allá se quedaron, pero yo, parada en la esquina desde donde ahora narro, oí que en “Picapiedra” sonaba *Aquí viene Richie Ray*, no se pierda la rumba que allí va a haber, y eso fue lo que escogí yo [...] y retenía en mi memoria cada centímetro del umbral que me llevaría a partir de esa noche cada una de las noches a la misma música. (180-81)

Desde este momento María del Carmen se asume claramente como una paria de su clase social y se entrega abiertamente a la práctica de la prostitución como forma de subsistencia. En términos cartográficos es interesante notar que el lugar escogido por la narradora para establecerse pertenece al centro de Cali. Su opción es claramente equidistante de estos dos mundos que ella ha explorado, cuando finalmente se decide sin ambages opta por la música como camino de redención en donde la acompañan dos imágenes: Santa Bárbara y Janis Joplin (pegada por cierto a una botella de alcohol). Ella ya no se plantea recurrir a sus padres, ni practicar la crítica social con los marxistas, ni hacer de redentora con los muchachos del sur, ni practicar el vandalismo. Ella no necesita moverse porque:

tengo la rumba a 20 pasos, aún acostada la oigo. Me llegan noticias de que las cosas son mejores, más modernas en la Octava, todo ese “Séptimo Cielo”, y el “**Cabo E**”, pero veamos bajar cuatro cuadras por la 15 y luego toda la Octava [...] No, yo no me muevo más. Le he cogido miedito a eso de estar buscando nuevos rumbos, cuando ritmo sólo hay uno. **Y es con Richie namá.** (183)

Lo que constata la novela de Caicedo es la omnipresente globalización de estos paisajes sonoros que ya son el futuro de la humanidad y donde los límites del estado-nación y las identidades fijas son imposibles de sustentar por la transnacionalización del consumo cultural. Algunos estudiosos han podido apreciar la perspicacia de Caicedo al observar los fenómenos culturales en los que se encontraban inmersos los jóvenes de su generación. Por ejemplo son

interesantes los aportes de Schouse, Jiménez Camargo, Patiño y el mismo Cobo Borda, el primer editor de la novela.

Cuando María del Carmen escucha *Moonlight Mile* traducida por su amigo Ricardo, tumbada en ese apartamento caleño, ella conecta con jóvenes que en lugares muy dispares del planeta escuchan estos mismos significantes y les dan forma de acuerdo a su mundo. Pero cuando Robertico Ross tararea el bolero *Si te contara* mientras se chuta a la vez que se escucha *It's Only Rock 'n' Roll (But I Like It)*, es obvio el comentario sobre la diversidad de la herencia musical del joven, típica de cualquier chico latinoamericano de su generación. El hecho de que los jóvenes colombianos de las clases populares entiendan o no el carácter subversivo de canciones como *Street Fighting Man*, *Salt of the Earth*, *Tumbling Dice*, o se limiten solo a tararearlas sin profundizar en su contenido no les resta su carácter contestatario. Aun cuando su completa comprensión y potencial estaba limitada a unos pocos por la barrera del lenguaje, la postura antiestablishment del grupo era claramente evidente. Según nos constata Van der Huck, en abril de 1976, Caicedo presume ante Miguel Marías, crítico de cine español, colaborador habitual de la revista *Ojo al cine*:

No quiero hablarte de proyectos: los tengo miles, entre ellos un inmenso libro sobre los *Stones* que entroncaré con el fracaso de mi generación: tú no te explicarás cómo, aquí tampoco se lo creerán, pero bueno, teniendo en cuenta que este año sale por Colcultura y por Crisis de Argentina mi novela *¡Que viva la música!*⁵⁹ y que actualmente un grupo de Bogotá monta mi adaptación de *La ciudad y los perros*, puedo ir pensando perfectamente en mi obra última, la menos intelectual, la más auto-destructiva. (119)

Fijémonos en los calificativos del autor a su futura obra. Se trata de un gran proyecto, su obra más ambiciosa pero también la más auto-destructiva, lo cual explica su intención de relacionarla con el fracaso de su generación. Quizá concebía esa obra como un análisis de la

⁵⁹ Esta edición nunca se produjo.

imposibilidad de encontrar en sus ídolos los salvadores de una generación, de forma tal vez similar a lo que hizo Parménides García Saldaña con su libro *En la ruta de la onda*, eso nunca lo sabremos. Lo que sí queda claro en sus cartas y testimonios es que Caicedo fue hasta el final un fanático incondicional de los Rolling Stones.

Lo cierto es que Caicedo había dedicado su primera y única novela publicada a hacer un homenaje a aquella música que su ciudad había adoptado como propia y que él mismo disfrutaba y conocía como pocos. De hecho, la pasión y profundo conocimiento discográfico que evidencia QVLM no pueden ser sino producto de un profundo respeto y apreciación por ese fenómeno musical, pero de ninguna manera es legítimo suponer que en la novela se reniegue del rock y mucho menos de los Stones. Lo que sí parece reivindicar la novela es una nueva manera de concebir la música popular que pone en cuestión las teorías adornianas sobre la música meramente como formas de alienación y control social.⁶⁰ La manera de acercarse a la importancia de la salsa para el pueblo de Cali tiene más que ver con el ya mencionado concepto de audiotopía de Josh Kuhn, pues Caicedo presenta la salsa no solo como una manera de acceso a una ciudadanía transnacional sino también como un espacio de resistencia y búsqueda de la felicidad.

En QVLM queda claro que Caicedo ha comprendido a cabalidad cómo la salsa y su baile transforman el espacio urbano de las barriadas populares de Cali en una utopía con territorio, una utopía imperfecta, no cabe duda, pero una audiotopía al fin y al cabo, porque con los sonidos

⁶⁰ En su ensayo “Theodor Adorno Meets The Cadillacs” Bernard Gendron apunta el vacío en la teoría adorniana por cuanto no se refiere en ningún momento el caso del rock “even though his death came at least a decade after the birth of rock ‘n’ roll” (18). Gendron analiza las cualidades que Adorno atribuye a la música popular especialmente la estandarización y la pseudoindividualización como válidas para explicar la esfera de la producción en la industria de la música pero nota como Adorno falla al no tomar en cuenta la esfera de la recepción y las posibilidades de resignificación que se opera en la música al alcanzar a audiencias diversas.

generados en las agitadas calles de los barrios marginales de Nueva York, los caleños han sabido construir un nuevo espacio de regocijo y creación que les abre nuevas posibilidades de superar la exclusión y la violencia y, en definitiva, con estos sonidos y el baile que ellos crean reafirman su presencia y apropiación del espacio urbano que les había sido negado. Las calles, las esquinas, los parques del sur de Cali transitados por las clases populares se convierten en un nuevo espacio sonoro de goce (Otero).

María del Carmen termina la narrativa de su vida con una letanía aleccionadora donde utiliza la segunda persona para instar a los jóvenes a permanecer siempre así e imbuirlos de una serie de principios en muchos casos abiertamente contradictorios. Esta declaración de principios es la parte más famosa y citada de la novela, suele ser objeto de devoción y ahora que Caicedo ha devenido estrella pop con camisetas y recorridos turísticos inspirados en su novela, miles de jóvenes recitan de memoria estos fragmentos, sobre todo el que reza:

Que no accedas a los tejemanejes de la celebridad. Si dejas obra, muere tranquilo, confiando en unos pocos buenos amigos. Nunca permitas que te vuelvan persona mayor, hombre respetable. Nunca dejes de ser niño [...] Tus padres te tuvieron. Que tus padres te alimenten siempre, y págales con la mala moneda. Haz de la irreflexión y de la contradicción tu norma de conducta. [...] Todo es tuyo. A todo tienes derecho y cóbralo caro. (188)

Pero a mi juicio la parte más interesante de esta declaración de principios ocurre cuando la recién autodenominada Siempreviva reconoce que “De no haber conocido nunca este son montuno, habría sido escuálida alma perdida, sin cabuyas por la selva”, porque ella hija de la burguesía ha llegado “**qué bajo pero qué rico**” (190).⁶¹

⁶¹ Estas palabras atribuidas en el epígrafe de la novela a una canción popular, como ha demostrado Romero Rey, son en realidad una adaptación de las letras de *Cabo E* de Ray y Cruz.

Así nos deja nuestra narradora, con prisas por unirse a la rumba: “Tú enrúmbate y después derrúmbate. Échale de todo a la olla que producirá la salsa de tu confusión. Ahora me voy, dejando un reguero de tinta sobre este manuscrito. **Hay fuego en el 23**”. Y firma” María del Carmen Huerta (A.C.) Los Ángeles-Cali, Marzo 1973-Diciembre 1974”, sumiéndonos hasta el final en el mar de sus ambivalencias, pues quien escribe esta narración es obviamente este misterioso A.C. que precisamente en esas fechas estuvo tanto en Cali como en Los Ángeles. María del Carmen Huerta, al contrario que Andrés Caicedo, se niega a morir y permanece Siempreviva.



Figura 32: Cartel publicitario de una ruta por los lugares donde se desarrolla QVLM⁶²
Fuente: Revista Macondo Literario

¡Que viva la música! se convirtió muy rápidamente en una obra de culto, su fama fue irradiándose poco a poco desde Cali a toda Colombia y a otros países latinoamericanos, especialmente entre los lectores más jóvenes. Durante años el libro pasó de mano en mano como un secreto bien guardado, incluso en versiones fotocopiadas (Vásquez), dando lugar a un lectorado fanático e incondicional hasta que recientemente el mundo editorial y las industrias

⁶² En Cali el mundo de Andrés Caicedo ha devenido en una atracción turística. Esta ruta fue organizada por Guillermo Lemos.

culturales atentas a este fenómeno han recuperado su obra, incluyendo la gran parte que permanecía inédita. Caicedo goza ahora de una relevancia de la que nunca había gozado. De acuerdo con Gómez, aun cuando la divergencia de la novela con relación a la literatura coetánea inmersa en el realismo mágico la relegó a los márgenes del campo literario, es precisamente esa “excentricidad” lo que le ha garantizado su permanencia como obra de culto y el interés creciente que suscita su obra (87). Por otra parte, Van der Huck ha demostrado la influencia del suicidio de Caicedo para su consagración. Ambas valoraciones son ciertamente relevantes pero es importante tener en cuenta también la labor de cuidado y difusión del material literario y filmico de Caicedo que han realizado los otros miembros del grupo de Cali, tales como Luis Ospina, Óscar Campo, Ramiro Arbeláez y Sandro Romero Rey. No menos importante ha sido el hecho de que el escritor chileno Alberto Fuguet se haya convertido en valedor de la obra de Caicedo, contribuyendo a su reconocimiento editorial.

Fuguet, autor al que dedicamos el siguiente capítulo, con una gran dosis de humor y barriendo para casa, ha dicho de él: “Caicedo es el eslabón perdido del boom. Y el enemigo número uno de Macondo. No sé hasta qué punto se suicidó o acaso fue asesinado por García Márquez y la cultura imperante en esos tiempos” y se sorprende al constatar que “mientras García Márquez, el mismo año, se maravillaba con las mariposas amarillas, Caicedo se obsesionaba con Travis Bickle y Taxi Driver”. Por esto insta a las editoriales a lanzar a Caicedo a nivel internacional y darle el lugar que se merece pues “Caicedo salva personas, Caicedo es un autor de primera, urgente. Caicedo no puede esperar. Ya hemos esperado demasiado” (“Caicedo: conocido en su casa”).

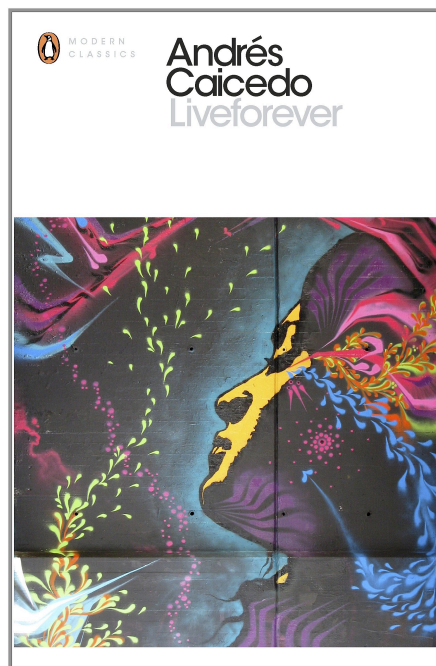


Figura 33: Portada de *Liveforever* 2014
Fuente: Editorial Penguin Books, colección Modern Classics, Londres

Y no se equivocó Fuguet porque Andrés Caicedo ha traspasado las barreras localistas que lo convertían en un mito entre los jóvenes de su tierra y un desconocido fuera. De hecho, la primera edición de la novela en inglés, con el título de *Liveforever* (Siempreviva) ha sido publicada en mayo de 2014, además recientemente han sido publicadas traducciones al francés, holandés e italiano. La vigencia de Caicedo se mide por su creciente lectorado que ya ha traspasado con creces las fronteras colombianas.⁶³ Así comenta Juan Gabriel Vásquez su ascendente notoriedad en su introducción a la edición en inglés:

In the thirty-six years since then, Caicedo's reputation and his fame have continue to grow. *Liveforever* [...] has become a genuine example of -at first in Colombia and later throughout Latin America- the cult novel. Caicedo's novel has continued to speak to successive generations of young people washed up or otherwise. With each generation its

⁶³ Además del revuelo editorial de las obras de Caicedo tanto en español como en otras lenguas, en estos momentos está en proceso de postproducción una película inspirada en la novela dirigida por Carlos Moreno.

reputation has grown and the novel has never been so avidly read outside Colombia as it is today (x).

Las razones de la permanencia de la obra de Caicedo en el imaginario juvenil colombiano

y su creciente relevancia internacional son maravillosamente explicadas por el mismo Fuguet que ha contribuido a este reconocimiento:

What he writes transcends languages, cities, groups, tendencies. What seems to be “so Cali-esque” actually ends up being urban and global. In the era of Twitter and iPhones, chat and Skype, Wassup and YouTube, Caicedo seems to be the natural author to narrate this new generation: people connected yet disconnected; with an overdose of information but with emotions they can’t control or understand completely. Caicedo is dissociated and border, on the edge and bisexual, pop and high profile, retro and ahead of his time (“Planet Caicedo”).

La persistencia de la obra de Caicedo quizá se deba precisamente a que su proyecto literario se aleja de la literatura latinoamericana que en esos momentos triunfaba en todo el mundo. Su innovadora propuesta narrativa antiadulta (Jiménez Camargo) rompe de plano con todos los presupuestos de la novela total como la concibió Vargas Llosa.⁶⁴ En palabras de Vásquez en la citada introducción:

Liveforever was written during the reign -or perhaps we should say the imperium- of the Latin American Boom: the magisterial generation led by Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Julio Cortázar and Mario Vargas Llosa that forever transformed Spanish-language literature and redefined for the whole world the meaning of ‘Latin America’. The publication, during the prodigal 1960s, of novels such as *The Death of Artemio Cruz*, *Conversation in the Cathedral* and in particular *One Hundred Years of Solitude*, proposed a paradigm that it was virtually impossible to oppose. The great Latin American novel was epic, it was political without being politicized and capable of moulding history into fiction (xiv).

Mientras tanto Caicedo:

⁶⁴ Aunque no comulgaba con esta visión de la novela, Caicedo admiraba profundamente las primeras obras de Vargas Llosa, especialmente *La ciudad y los perros*, de la cual intentó hacer una recreación teatral.

[...] a stuttering, introverted twentysomething (yes: shy and self-destructive), cowered in a dark corner of the literary world, writing a novel that was the polar opposite of what his elders were instructing him to write.

So it goes. *Liveforever*, this idiosyncratic and erratic monologue, rejects all the intricate obligations that the Latin American novel had taken upon itself. It is almost apolitical and certainly anti-historical: it flatly refuses to squeeze the whole world into fiction, content to be bounded by a few snatches of salsa, a few streets in Cali, the apartments of his friends; the reader will search in vain for some eloquent pronouncement about historical tensions or the fate of the Latin American peoples, and will have to make do with the private angst of a teenage girl searching for a humble epiphany through dance and music, sex and drugs; and the voice of that young girl owes more to the *skaz* of Salinger's Holden Caulfield or to William Burroughs than to any narrators in her own language (xiv-xv).⁶⁵

Ciertamente, Caicedo escribe fuera de sincronía con el campo literario y cultural, sus preocupaciones lo alejan del proyecto revolucionario antiimperialista y las prácticas culturales basadas en la identidad nacional o continental. La obra de Caicedo no echa la mirada atrás para entender el presente sino que mira al presente para entender el futuro. Su aporte comienza a ser reconocido como lo que fue, un visionario que nos proporciona una de las representaciones más gozosas, a la vez que lúcidas, de la ciudad que le tocó habitar en unos años donde la música salsera o rockera se convirtieron en una audiotopía, el único refugio posible a la desesperanza, el desamparo y el desencanto de unos jóvenes que soñaron con trascender las agobiantes paredes de su Calicabozo para habitar un espacio mítico llamado Caliwood.

Andrés Caicedo, a sus 25 años, nos regaló un panorama ambicioso y premonitorio de lo que sería el porvenir de los jóvenes que a lo largo y ancho del planeta resisten las limitaciones del espacio y la realidad en los que nacieron, y buscan sin cesar unas nuevas maneras de habitar y sonorizar el mundo. Partiendo de sincronías musicales que van mucho más allá de sus

⁶⁵ Estas divergencias de Caicedo con respecto al canon literario del Boom, al igual que la de los jóvenes escritores de la onda mexicana fueron señaladas ya en 1979 por el escritor chileno Antonio Skármeta. En el siguiente capítulo analizaremos el fenómeno McOndo a la luz del análisis de Skármeta.

identidades nacionales, diseñando nuevas cartografías para sus ciudades, mezclando, adoptando e imaginando un futuro a partir de nuevas maneras de combinar y compartir el mundo acústico que les ha tocado vivir.

3.8 Epílogo musical: de la salsa al reggaetón

Terminamos este capítulo en versión bailable, no podría ser de otra manera, con un tema musical que parece escrito para o incluso por, la inolvidable María del Carmen Huerta. Se trata de la afamada canción *Atrévete-te-te* (2006), un reggaetón basado en el ritmo de la cumbia y los ritmos de la costa colombiana pero escrita por el dúo puertorriqueño *Calle 13*, que podrían perfectamente ser los continuadores de Richie Ray y Bobby Cruz, por cuanto fusionan no sólo ritmos sino también lenguas, al tratar de reproducir el slang juvenil puertorriqueño. Hay numerosas palabras del Spanglish como *estárter* o *jarda*, e incluso anglicismos como *lighter wiper*, *hyper*, *hello*. *Atrévete-te-te* es además, culturalmente global pues está plagada de referencias a la cultura pop juvenil: *Kill Bill* de Tarantino, el videojuego japonés *Street Fighter*, las drogas, la música pop internacional como *Green Day* (banda de punk rock norteamericana) y *Coldplay* (banda de pop rock británica), el pop rock latino, el reggaetón, el rap, la cultura hippie e incluso el conflicto palestino. También se mencionan las raíces taínas de la cultura puertorriqueña, concretamente el nombre de Agüeybaná, el último cacique de la isla y las ciudades de Bayamón y Guaynabo “City”. No importa cuál sea la opción musical o ideológica de la protagonista de la canción, lo que importa es que se atreva a abandonar su pose intelectual y a pesar de sus gustos extranjerizantes se entregue al éxtasis y al erotismo de “la cultura de mi

tierra”, como dirían Ray y Cruz.⁶⁶ El baile y la calle son el lugar donde ella debe dejar aflorar su condición de “callejera, *Street fighter*”:

Atrévete, te, te, te
Salte del closet
Destápate, quítate el esmalte
Deja de taparte que nadie va a retratarte
Levántate, ponte hyper
Préndete, sácale chispas al estárter
Préndete en fuego como un lighter
Sacúdete el sudor como si fueras un wiper
Que tú eres callejera, "Street Fighter"
Cambia esa cara de seria
Esa cara de intelectual, de enciclopedia
Que te voy a inyectar con la bacteria
Pa' que des vuelta como machina de feria
Señorita intelectual, ya sé que tienes
El área abdominal que va a explotar
Como fiesta patronal, que va a explotar
Como palestino...
Yo sé que a ti te gusta el pop-rock latino
Pero este reggaetón se te mete por los intestinos
Por debajo de la falda como un submarino
Y te saca lo de indio taíno
Ya tu sabes, en tapa-rabo, mamá
En el nombre de Agüeybaná
No hay más na', para na' que yo te vo'a mentir
Yo sé que yo también quiero consumir de tu perejil
Y tú viniste amazónica como Brasil
Tú viniste a matarla como "Kill Bill"
Tú viniste a beber cerveza de barril
Tú sabes que conmigo tú tienes refill
Hello, deja el show
Súbete la mini-falda
Hasta la espalda
Súbetela, deja el show, más alta

⁶⁶ El reggaetón es un género polémico por los problemas de género asociados a su tratamiento de la sexualidad y erotismo. Incluyo aquí la canción de Calle 13 sin atender a esta problemática, por ser un ejemplo palpable de una evolución del tema de la identidad y la cultura juvenil a través de la música que tiene mucho en común con la novela de Caicedo aunque a diferencia de la novela la agencia no está en el personaje femenino. Para un análisis del reggaetón como resistencia y reelaboración en el Reggaetón ver el volumen de ensayos editado por Raquel Z. Rivera; Wayne Marshall; Deborah Pacini Hernández.

Que ahora vamo'a bailar por to'a la jarda
Mira, nena, ¿quieres un sipi?
No importa si eres rapera o eres hippie
Si eres de Bayamón o de Guaynabo City
Conmigo no te pongas picky
Esto es hasta abajo, cógele el tricky
Esto es fácil, estoy es un mamey
¿Qué importa si te gusta Green Day?
¿Qué importa si te gusta Coldplay?
Esto es directo, sin parar, one-way
Yo te lo juro de que por ley
Aquí to'a las boricuas saben karate
Ellas cocinan con salsa de tomate
Mojan el arroz con un poco de aguacate
Pa' cosechar nalgas de 14 quilates

Atrévete, te, te, te
Salte del closet, te
Destápate, quítate el esmalte
Deja de taparte que nadie va a retratarte
Levántate, ponte hyper
Préndete, sácale chispas al estárter
Préndete en fuego como un lighter
Sacúdete el sudor como si fueras un wiper
Que tú eres callejera, "Street Fighter"

El desafío del estribillo de la canción bien podría ser la invitación final de María del Carmen (A.C.) en *¡Que viva la música!*: “Tú enrúmbate y después derrúmbate” al ritmo de la salsa. Treinta años después otro grupo puertorriqueño nos rememora el grito generacional que basado en la memoria musical de su ciudad, Cali, nos dejara ese autor tan identificado con ella, Andrés Caicedo, quien al cortar su vida pocas horas después de ver publicada su novela se negó la posibilidad de ver cuán visionario era ese mundo imaginario que en ella nos dejó plasmado.

Capítulo 4

Stayin' Alive: McOndo, música pop y dictadura en *Mala onda* de Alberto Fuguet

"Life's going nowhere, somebody help me"
The Bee Gees, *Stayin' Alive*, 1977

Escucha el murmullo
algo se siente venir
los últimos vientos de los setenta
se mueren
mira nuestra juventud
qué alegría más triste y falsa
Deja la inercia de los setenta
abre los ojos ponte de pie
escucha el latido
sintoniza el sonido
agudiza tus sentidos
date cuenta que estás vivo
Ya viene la fuerza
La voz de los ochenta
Los Prisioneros, *La voz de los ochenta*, 1984



Figura 34: Vista aérea Santiago de Chile en 1964
Fuente: Archivo Visual de Santiago

En este capítulo salimos del área caribeña y viajamos al cono sur, concretamente Chile, donde un joven autor que comienza a publicar en sus tempranos veinte alcanza amplia e inmediata notoriedad nacional como miembro precoz del movimiento denominado nueva narrativa chilena, y muy pronto también fama internacional hasta llegar a convertirse casi en una estrella mediática. Alberto Fuguet nace en 1964 en Santiago de Chile pero muy pronto se muda con su familia a Encino, California, un suburbio de Los Ángeles. Regresa a Chile con trece años en plena dictadura de Pinochet, un adolescente americanizado que ni siquiera habla muy bien el castellano, y sufre un traumático proceso de adaptación a la limitada vida social de la capital chilena. Desde sus inicios mismos como escritor la narrativa de Fuguet gira en torno a la cultura juvenil y sus manifestaciones transnacionales: el cine, la televisión y muy especialmente la música. Con un estilo hiperrealista Fuguet reconstruye la experiencia cotidiana de los jóvenes de las clases altas en el contexto del Chile de la dictadura de Pinochet. Para Fuguet, al igual que los autores que ya hemos tratado, la música no es solo una opción de ocio sino una herramienta de exploración del mundo que le rodea. Su proyecto narrativo es la recuperación de la aparente banalidad de la experiencia como clave para comprender la existencia en el contexto local y global.



Figura 35: Alberto Fuguet. Fuente: letras.s5.com

Fuguet publica su primera obra en 1990, una colección de cuentos titulada *Sobredosis*, en 1991 la novela que trataremos en este capítulo titulada *Mala onda* y, como ya hemos visto, en 1996 coedita con su compatriota Sergio González una antología de cuentos de jóvenes escritores hispanoamericanos y españoles irónicamente titulada *McOndo*, cuyo celebre prólogo proclama una nueva era en la literatura latinoamericana que supera el exotismo macondiano para abrazar la realidad actual del continente caracterizado por el consumo mediático transnacional y la inserción en el mercado global. La supuesta novedad de esta propuesta y su evidente carácter polémico convierten al mismo Fuguet en una figura mediática dentro del panorama cultural hispanoamericano.¹ Su fama internacional es tan fulgurante que ya en 1999 la revista *Time* y CNN lo nombran: “one of the 50 most important Latin Americans for the next millennium” y en 2002 aparece en la portada de la edición internacional de la revista *Newsweek* acompañando un artículo titulado “Is Magical Realism Really Dead?”.

El análisis en este capítulo parte de las transformaciones urbanas, la modernización y el mundo juvenil santiaguino, particularmente la música pop, en el contexto de la dictadura de Pinochet recreadas por el autor chileno en su primera novela *Mala onda*. Me interesa analizar cómo las opciones estéticas de Fuguet basadas en un minucioso despliegue de la cultura juvenil transnacional y una saturación de referencias al consumo masivo de cine, televisión y sobre todo música pop vigentes en Chile en 1980 contribuyen a desarrollar un programa narrativo centrado en mostrar la difícil disyuntiva de la juventud como sujeto social atrapados entre la inserción de Chile en la cultura de ocio global y el represivo control de la dictadura de Pinochet. En *Mala onda* Fuguet muestra cómo la modernización y la apertura comercial del país al consumo global

¹ En una entrevista reciente (*La tercera* 11 noviembre 2014) Fuguet se refiere al prólogo de *McOndo* como “el puto prólogo que me costó mi carrera” (Gómez Bravo).

había comenzado a transformar Chile pero no lo suficiente como para operar un cambio social profundo que generara un NO rotundo a Pinochet en el plebiscito de 1980, lo que sí ocurriría en el de 1988. Se trata de una narrativa desencantada, centrada en el sujeto juvenil, que desde un cosmopolitismo anclado en lo local explora las causas culturales profundas de este fracaso de la sociedad chilena en su conjunto cuya consecuencia fue la prolongación de la dictadura por otros diez años. Pretendo demostrar que esa apariencia de banalidad, superficialidad consumista y apatía juvenil de que se reviste la novela encierra multitud de claves para entender la opresiva realidad chilena de los años ochenta y el importante papel que jugará la cultura juvenil en el fin de la dictadura. Propongo que al narrar desde la experiencia las prácticas transnacionales de la juventud chilena inscritas en el contexto social y político de la dictadura Fuguet se dirige primordialmente a un lectorado juvenil local. De tal manera se genera un proyecto literario de intenciones renovadoras que sería elaborado años más tarde en el prólogo de *McOndo*.

4.1 Fuguet, ¿mero imitador o escritor visionario?

A finales de los años ochenta Fuguet participa en algunas ocasiones en un taller literario que dirige José Donoso, en el que se forman muchos de los escritores de la nueva narrativa chilena. Fuguet no encaja muy bien en este taller, incluso resulta expulsado en una ocasión porque Donoso lo considera insustancial y no le ve futuro como escritor.² En cambio, cuando

² En una entrevista realizada el 5 de junio de 2013 Fuguet cuenta el motivo de su expulsión: Me dijo “no vuelva”. No es que me pegó o me tiró por la ventana. Me dijo “eres un chico maleducado, perdido, no eres tonto pero no te hagas más inteligente de lo que eres”. Decía que es imposible ser escritor si uno no ha leído, por ejemplo, los libros que están en esta librería (señala todos los libros de El Virrey, donde nos encontramos). Allí fue cuando me preguntó si había leído a Dostoievski y le dije que no y me respondió: “entonces qué haces acá”. Y yo le contesté al estilo de un boxeador, rápido: “¿Usted ha leído a Bukowski?” Me dijo no y entonces le dije “entonces cómo se atreve a escribir”. Mi respuesta a Donoso le pareció maleducada y

Antonio Skármeta regresa a Chile en 1989, Fuguet y otros jóvenes escritores le piden que funde un nuevo taller literario. Un año más tarde en 1990, Skármeta, que había estado exiliado en Alemania, inicia en el Instituto Goethe el taller literario Heinrich Böll. Fuguet lee el primer capítulo de una novela titulada entonces *El coyote se comió al correccaminos* y es criticado duramente por los participantes: “Si Skármeta no me hubiera defendido ese día, y no hubiera dicho: a mí me gusta por esto, por esto y por esto, yo me hubiera ido a mi casa prácticamente llorando”. Mientras sus compañeros de taller identificaron al protagonista con Fuguet (“eres tú, eres tú”) y tildaron al texto de “repelente, asqueroso y fascista”; a Skármeta le gustó tanto que se lo pasó a Ricardo Sabanes, futuro editor de Planeta Argentina, quien más tarde llega a ofrecerle un adelanto a Fuguet para asegurar su publicación en esa editorial (Fornet 9).³ Fuguet se dispone a escribir febrilmente durante unos meses y la obra sale finalmente publicada en 1991 con el título de *Mala onda*. La anécdota es interesante porque escenifica precisamente el desencuentro generacional del que hemos hablado más arriba. Es improbable que un escritor como Fuguet hubiera encontrado apoyo en Donoso, sin embargo el programa narrativo de Skármeta que proponía una literatura en clave menor inspirada en la experiencia y muy influenciada por los medios lo acerca a la escritura de Fuguet.

probablemente lo fue. Además decía que yo no tenía pasta de escritor porque no había leído a los clásicos y que mi mundo no tenía “espesor literario”. Cuando vi *La ley de la calle* me di cuenta de que él creía que no se podía hacer un libro sobre chicos o gente clasemediera. Más tarde, luego de leer uno de los cuentos de *Sobredosis*, el mismo Donoso lo llama para ofrecerle participar en un taller de novela. Fuguet leyó también en ese taller el primer capítulo de *Mala onda* pero ahí gustó incluso menos que en el taller de Skármeta.

³Antonio Skármeta pues desempeña el mismo papel que Juan José Arreola en el caso de José Agustín y *La tumba*. El apoyo de estos escritores consagrados y directores de sus respectivos talleres literarios resultó fundamental para la publicación de estas novelas y por lo tanto en la carrera literaria de ambos autores noveles.

Al igual que los escritores que ya he discutido en capítulos anteriores, en el caso de Fuguet estamos de nuevo frente a un autor que publica su primera novela con poco más de veinte años y en la cual el protagonista mismo no pasa de los diecisiete. Se trata de una novela juvenil sobre adolescentes para adolescentes, convertida en un “superventas” precisamente por su éxito entre los jóvenes chilenos que la adoptaron como un retrato generacional en un Chile aperturista que recién estrenaba la restauración de la democracia. Aunque Fuguet ya había publicado en 1990 la colección de cuentos *Sobredosis*, es *Mala onda* la obra que le trae la fama inmediata aunque no siempre positiva.

Mala onda es una narración autobiográfica que cubre diez días de la vida de Martín Vicuña, un joven de diecisiete años perteneciente a la clase alta santiaguina. Aunque la novela se presenta cronológicamente como un diario de vida, la estructura es bastante más compleja al incorporar algunos fragmentos de monólogo interior o breves ensoñaciones narrados en segunda persona. Del 3 al 14 de septiembre de 1980 seguimos los desplazamientos geográficos de Matías, y la música pop que los acompaña, mientras se desarrollan paralelamente su crisis personal de completa alienación del mundo social y familiar que le rodea, y el convulso estado del país, pues estos son precisamente los días que preceden al referéndum constitucional de 1980 que legitimó a Pinochet por otros ocho años en el poder y que resultaría decisivo en el devenir no solo político sino económico de Chile. Sin embargo, el contexto político no aparece tan solo como trasfondo histórico a la manera de un *bildungsroman* convencional sino que se presenta siguiendo la técnica cinematográfica de montaje en paralelo con una acción in *crescendo* apoyada en diferentes géneros de la música pop hasta el desenlace final. A la vez, la vida de Martín se desestabiliza progresivamente, lo cual le lleva a cuestionar toda su existencia, mientras el pueblo chileno se debate entre el Sí o el No a la permanencia en el poder del dictador. Y al igual que el país opta

por el sí, Martín, después de enfrentarse a su familia y abandonar su casa, se reencuentra con el padre, sumido en una gran crisis personal por el abandono de la madre y luego de acompañarlo en una espiral descendente de sexo y drogas, decide volver a casa e iniciar una nueva vida. A lo largo de todo este arco existencial la música que escucha, específicamente el rock y la música disco, expresa su insatisfacción creciente con su entorno a la vez que manifiesta un incisivo comentario social y las consecuencias éticas que acompañan el dilema del narrador-protagonista frente a su opresiva realidad.



Figura 36: Portada de la primera edición de *Mala onda* (1991)
Fuente: Editorial St. Martin's Press, Grupo Planeta. Santiago de Chile

La obra de Fuguet adquiere rápida notoriedad en Chile después de la publicación de la novela por su obvia ruptura con los paradigmas de la creación literaria vigentes en ese país y la manera como conecta con los jóvenes de su generación. Ya desde este momento se inicia la polémica que seguirá a su obra entre quienes lo catalogan como un renovador de la literatura chilena y aúpan su irrupción como el inicio de la nueva narrativa, y quienes lo despachan como

un escritor comercial, norteamericanizado y alejado de la verdadera realidad de su país. Las críticas llegaron de uno y otro espectro social, tanto de la izquierda como de la derecha. Muchos criticaban la decadente alienación del personaje central y el mundo que lo rodeaba. Ignacio Valente, un crítico muy relevante de *El Mercurio*, tildó el libro de bazofia: “El autor se especializa en lo más tonto que el alma adolescente pueda albergar, rindiendo un culto desproporcionado a lo más efímero de la moda juvenil del día”.⁴

Por el contrario, el libro tuvo un gran éxito de ventas tanto entre los jóvenes que se identificaban con sus personajes como entre quienes lo leían por el escándalo y el desprestigio.⁵ De hecho, según Fuguet fue idea suya colocar esas críticas furibundas, como la de Valente, en la banda promocional donde suelen incluirse los halagos. Aunque el libro despertó furor entre los lectores jóvenes, la recepción crítica estuvo algo más dividida, José Ignacio Silva resume así la reacción de los críticos:

Es un mito el que *Mala onda* cayó mal en la crítica literaria del momento. Claro, la a estas alturas proverbial carnicería –“en aras de la verdad y la justicia”- que se despachó el aún pope crítico en ese entonces, José Miguel Ibáñez Langlois, lleva a caer en ese común y garrafal error. Botones de prueba: Juan Andrés Piña la aplaudió en un extenso artículo en la revista *Mensaje*, situándola incluso como una digna heredera del *boom*, y no trepidó en comparar *Mala onda* con *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa. Jaime Valdivieso, luego de igualar el libro de Fuguet con *Si te dicen que caí*, de Juan Marsé, le vaticinó un futuro enjoyado y espléndido: “esta novela quedará como gran documento de época”, así comentó Valdivieso en la revista *Punto final*. *Mala onda* también atrajo la atención de la recientemente extinta periodista de sociedad Graciela “Totó” Romero [...] quien corona su comentario en la revista *Mundo Diners* con un lamento: “Lástima que Fuguet se haya colocado, mayoritariamente, como escritor de gusto juvenil. Los adultos debieran leerlo

⁴ Ignacio Valente es el pseudónimo del sacerdote del Opus Dei José Miguel Ibáñez Langlois, su frase aparecida en este artículo “Grandes serán las tragaderas que necesita un crítico literario, pero no llegan a tanto como para terminar esta bazofia” se hizo famosa en Chile. En la entrevista ya citada Fuguet cuenta los efectos demoledores que esta crítica tuvo en su personalidad: “me sentí humillado, me afectó la psiquis y me dejó asustado”.

⁵ Tan solo en 1992 se vendieron 30,000 ejemplares de la novela, una cifra sin precedentes en el mercado editorial chileno.

con mayor razón”. Por su parte Camilo Marks fue un manantial de generosidad en su página del diario *La Época*. De hecho cerró su reseña –tras parangonar a Matías Vicuña con Holden Caulfield- con una inolvidable muestra de entusiasmo calcetinero: “Fuguet es total. Leerlo es *big fun*”. Al final -vaya curiosidad- la novela estaba condenada al fracaso sólo en las páginas de *El Mercurio*.

Las reacciones tan viscerales de Langlois en contra de Fuguet lo convirtieron instantáneamente en un escritor conocido, y aunque enfrentado a algunos sectores poderosos en el campo literario, como señala Silva, contó con una amplia aprobación de la crítica. Su libro llega a alcanzar la categorías de “superventas”, algo inaudito hasta el momento para una obra literaria y menos aun para la primera novela de un escritor tan joven. El autor confiesa haberse sentido sobrecogido por este fenómeno de fama y animadversión para las que no estaba preparado. Su juventud y falta de experiencia no le permitían tener un proyecto estético claramente definido, lo cual hacía poner en duda no solamente su manera de acercarse a la realidad sino también su valor como escritor. No obstante, publicaciones posteriores como *Cuentos con walkman* (1993), *Tinta roja* (1996) pero sobre todo *Por favor rebobinar* (1998) y *Las películas de mi vida* (2003) reafirmaron su figura incluso a nivel internacional.

4.2 Mala onda: de bazofia a nuevo clásico de la literatura chilena

Mala onda no solo ha generado una amplia bibliografía académica tanto dentro como fuera de Chile, sino que también tiene aún una gran vigencia entre la juventud chilena. Aunque novelas posteriores de Fuguet como *Por favor rebobinar* (1996) o *Las películas de mi vida* (2002) han tenido notable éxito y han sido muy valoradas por la crítica, *Mala onda* continua siendo su novela más leída. En el año 2011 cuando se celebraron los veinte años de su publicación aparecieron artículos y reportajes en numerosos medios de comunicación, incluso un documental, que destacaban la influencia de la novela en las nuevas generaciones. Alfaguara

lanzó una edición conmemorativa en cuya banda promocional se destacaba que esta novela en su momento un *best seller*, ha terminado convirtiéndose en un *long seller*.

Matías Vicuña es uno de los personajes más populares de la literatura chilena: "¿Qué es de Matías Vicuña?, suelen preguntarle a Fuguet. Luego agregan una petición: una segunda parte de *Mala onda*" (Careaga). En 2007 Fuguet inicia un proyecto de adaptación cinematográfica, en el citado artículo afirma: "Me interesaba el entorno político, busqué historias reales de gente de la edad de Matías en *Mala onda*, fui a colegios, fui a ver barrios que han cambiado estas décadas. La Kennedy era casi un peladero donde se hacían carreras de autos y hoy hay centros comerciales, torres de vidrio. Quería hablar de Chile 20 años después". Hubo castings masivos y se rodaron un par de escenas, hoy visibles como cortos en su blog *Cinepata* ([Matías se presenta](#), [Matías va a terapia](#)), pero la película no se llegó a realizar.

En 2010 obtuvo la prestigiosa beca Guggenheim para dedicarse a revivir a Matías Vicuña y a principios de 2011 recibió una beca de creación literaria para escritores consagrados del Consejo del Libro de Chile para escribir la secuela de *Mala onda* que iba a ser titulada precisamente *Matías Vicuña*. El proyecto despertó muchas expectativas. Sin embargo, unos meses más tarde devolvió los fondos que había recibido hasta el momento argumentando: "No me veo escribiendo ni terminando esa novela. Matías Vicuña ya cambió la voz. Me interesaba hablar del hoy y no siento que el personaje pueda llegar a hablar del hoy" (Careaga). Según Fuguet esa secuela le hacía sentirse observado durante el proceso de escritura y temía decepcionar al público. Por otra parte, en su novela *Aeropuertos* (2010) trataba ya una temática similar así que no vio futuro en el proyecto de escribir más sobre el personaje.

En los últimos años numerosos artículos periodísticos y académicos han elogiado la novela y comienza a considerarse ya como un clásico indiscutible de la literatura chilena de

aprendizaje comparable a *Martín Rivas* (1861) de Alberto Blest Gana e *Hijo de ladrón* (1951) de Manuel Rojo. No obstante, *Mala onda* está lejos de suscitar una respuesta unánime. Su recepción crítica sigue siendo problemática, sobre todo en el propio Chile donde en muchos casos es desvalorizada por su supuesta reafirmación del status quo. María Nieves Alonso, por ejemplo argumenta:

Matías Vicuña, hijo de la burguesía arribista y trivial, es un anti Martín Rivas y, naturalmente, un anti Aniceto Hevia. *Mala onda* es una parodia de las novelas de aprendizaje. En ella se ha reducido al mínimo el espacio y valores del héroe, la ironía se ha vertido en sarcasmo, la liviandad ha usurpado el lugar del espíritu del progreso y de la libertad revolucionaria. No hay ejemplaridad, el héroe no es encomio de virtudes, ni siquiera posee voluntad. (12)

Olea Rosenblüth, en la misma tónica plantea:

En definitiva y pese a los sentidos más rupturistas que pueda encerrar una novela como *Mala onda* –ya sea por su veta satírica o por su controversial propuesta pop-, es dable concluir que en ella también hay mucho de conservadurismo. Es así como su desenlace reafirma el statu quo, plantea una conformidad con la herencia dictatorial y revalida elementos previamente satirizados por la narración. (195)

Por su parte, Grínor Rojo aunque tiene una visión bastante crítica de la novela le concede una lectura alternativa que sin embargo la vincula a un uso del grotesco o del esperpento valleinclanesco:

lo mismo vale para nuestra lectura de *Mala onda*, cuyo conformismo, cuya complicidad con la infamia, si es que ellos existen, quedarían circunscritos también al primer plano del relato [...]¿Cómo no darnos cuenta del grotesco de la presentación del primer plano, del absurdo que reina entre los personajes y acontecimientos que pueblan *Mala onda*? [...] Con esto se pone en evidencia que en la novela que leemos se halla inscrita una doble mirada. Si la vuelta a casa de Matías Vicuña en las últimas páginas de *Mala onda* es una vuelta ahí y entonces, y hasta pudiera ser que menos repudiable de lo que a primera vista nos parece, la producción de un texto irónico –que es lo que Alberto Fuguet lleva a cabo diez años después– le permite contar esa historia de cobardía y miseria moral, pero no sin cubrirse las espaldas, poniendo énfasis en la diferencia que existe entre lo mirado abyecto y su propio mirar, una diferencia a la que tanto las reglas del género como el paso del tiempo le habrán otorgado a estas alturas una cuota generosa de rentabilidad. (190-192)

Aun cuando Rojo reconoce la posibilidad de una doble lectura de la novela, es cierto que plantea unas dudas razonables sobre su uso de la ironía para “cubrirse las espaldas”. Creo que estas lecturas demuestran que persiste en un sector de la crítica la tendencia a juzgar este texto literario negativamente en tanto representación de una realidad éticamente reprochable, evidenciando una confusión entre realidad y ficción por demás evitable si se analiza la obra teniendo en cuenta la complejidad de sus significados, además de su indudable aporte a la renovación de la literatura chilena. Creo que *Mala onda* es una representación muy válida de la realidad chilena de finales de los setenta y del oprobio que representó para toda una generación crecer bajo la dictadura. Valiéndose de la cultura pop, muy particularmente la música rock y disco Fuguet consigue que un texto en apariencia banal y superficial exprese la angustia y el desencanto que permeó todos los niveles de su sociedad.

4.3 La polémica McOndo: Fuguet y el neoliberalismo

La literatura de Fuguet ha sido desprestigiada por unos o avalada por otros, se le ha llegado a acusar de ser un escritor extremadamente superficial y frívolo frente a las grandes desigualdades que lastran a América Latina y un defensor acérrimo del neoliberalismo. Este carácter polémico, que en principio se limitaba a su recepción en el contexto chileno, adquiere una gran relevancia internacional con la publicación de *McOndo* en 1996. Como ya hemos mencionado, el prólogo de esa antología de cuentos de escritores hispanoamericanos y españoles se convirtió inmediatamente en un manifiesto generacional que buscaba subvertir el panorama de la literatura latinoamericana rechazando el realismo mágico por sus limitaciones para representar la realidad de una Latinoamérica insertada de lleno en la modernidad y la globalización. Como era de esperarse, la publicación de *McOndo* generó innumerables polémicas tanto en los ámbitos

intelectuales latinoamericanos como en la academia norteamericana. Curiosamente, aunque el prólogo estaba firmado también por Sergio Gómez y los antologados eran muchos, desde un principio se identificó a Alberto Fuguet con el fenómeno literario desatado por ese volumen de cuentos.

Una de la críticas más acérrimas del fenómeno McOndo, Diana Palaversich en su libro *De Macondo a McOndo* (2005) afirma:

De esta manera la actitud soberbia de Fuguet –aceptar por realidad sólo lo que forma parte de su propia experiencia- lo emparenta con la de los gobiernos neoliberales que venden al público doméstico y extranjero la imagen de una América Latina primermundista, llena de *malls*, de gente sana y bien vestida con una infinita capacidad de consumir[...]Negando la importancia de la existencia de este Macondo pobre y mayoritario, Fuguet comete el mismo error de reduccionismo del cual acusa a los izquierdistas y al mercado cultural occidental (36).

En esta apreciación de Palaversich, hay una clara condena ética y política de la narrativa de Fuguet por no dar cuenta de la desigualdad y exclusión que generan las políticas neoliberales, pero aparte de cuán cierta sea esta descalificación, parte de una premisa errada al suponer que al McOndo del que hablan Fuguet y Gómez solo tienen acceso las clases media y alta, y este error en la percepción la lleva a unos juicios de valor, en mi opinión, equivocados. Si bien es cierto que en América Latina existen niveles intolerables de desigualdad, está claro en la descripción que ofrecen estos autores en el citado prólogo que a este McOndo “híbrido y bastardo” tienen acceso todas las clases sociales en mayor o menor medida. El Chapulín Colorado, Ricky Martín, las telenovelas y MTV, por no hablar de fenómenos más recientes como las Blackberries, Facebook o Shakira, son parte del consumo cultural mediático generalizado en el subcontinente, solo basta un paseo por cualquier ciudad latinoamericana para comprobarlo. El hecho de que estos autores partan de su experiencia de jóvenes privilegiados, no descarta que sea una realidad compartida con otras clases sociales y, por otra parte, es evidente que narrar esa realidad no es lo mismo que

celebrarla. Para Palaversich, sin embargo, los jóvenes escritores mccondianos “más que como hijos rebeldes y desencantados de García Márquez, deben ser vistos como hijos obedientes del neoliberalismo y de una tradición literaria existencialista e intimista que desde hace décadas se viene escribiendo en el continente” (70). Resulta obviamente equivocado condenar a unos autores por darle representación literaria a una realidad que no nos gusta, en palabras del propio Fuguet:

Another attack we endured (we turned into a “we” before even meeting one another) was that we didn't write about "our land" (again, the plural) and, instead, wrote about ourselves. That was true, to a point. The market reforms all over Latin America had to reform us as well. How could they not? If the point of liberalization was to open the doors, a cultural and social flood had to pour in. And it did. Add to this mix advances in communications (cybercafés in slums, cellphones on cramped city buses), and you had a clean canvas on which to paint and new stories to tell (Fuguet, “Magical Neoliberalism” 70).

Puede que en esta opción estética radique precisamente su imperativo ético:

Perhaps this new artistic sensibility-to-be is less about nationality and more about empathy. Instead of trying to capture the essence of a village to show us the world, these new global souls are perhaps trying to understand the essence of our world and, thus, helping us deconstruct and, more important, care about, ourselves (Fuguet, “Magical Neoliberalism”68).

Si bien acierta al vincular McOndo con una tradición literaria de larga raigambre en nuestro continente, y esto es precisamente lo que he pretendido demostrar, Palaversich pierde de vista que la urbanización, el acceso a los medios masivos y el creciente consumo de las clases medias no son obra de los recientes gobiernos neoliberales. Como hemos visto en los capítulos anteriores estas tendencias ya marcaban la vida diaria de gran parte de latinoamericanos desde la década de los cincuenta, y precisamente esto explica el surgimiento y persistencia de esta literatura existencial e intimista, pues para decirlo en palabras de Skármeta “al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano”. Ciertamente, el abandono del modelo de sustitución de importaciones desde de la crisis de la deuda de 1982 y la

adopción de políticas liberales que abrieron nuestros mercados y dispararon el consumo mediático y tecnológico a partir de mediados de los ochenta ampliaron enormemente la inserción global de América Latina. Pero no debemos olvidar que ese no era un fenómeno nuevo en el continente. Quienes crecimos en los años cincuenta, sesenta y setenta en América Latina tuvimos amplio acceso a la cultura y bienes de consumo procedentes de las metrópolis y, como hemos visto, la literatura ha dado cuenta de ello.

A pesar de toda su repercusión mediática, sería un error sobrevalorar la importancia de *McOndo* y considerar la polémica antología como un parteaguas en la creación literaria en América Latina. Creemos que *McOndo* y Fuguet en particular no son ni lo uno ni lo otro. Su mérito consiste precisamente en dar visibilidad a un fenómeno literario que, como ya hemos visto, llevaba décadas gestándose en Latinoamérica y que incluso había aportado obras muy valiosas a la literatura entendida de manera global, no solo regional. Según ha señalado el propio Fuguet en unas declaraciones a *La nación* en 2006:

Lo que buscamos con ese nombre fue reflejar con una palabra atractiva, lo que para nosotros significaba ser contemporáneos. Nunca impusimos una forma de escribir, aunque –claro– había ciertos rasgos estéticos que se compartían. Y si bien me parece que hoy la literatura de la región es bastante más diversa que hace diez años y, quizás, hasta media *McOndo*, lo cierto es que no buscábamos ponerle esa etiqueta [...] Pienso que en algo le achuntamos [...] pero creo que sólo le pusimos un nombre a algo que ya estaba existiendo, y sobre esto me gustaría dejar claro que tal vez ese nombre no era el correcto. Pero fue sólo un título a algo que nos parecía diverso, hiperrealista y contemporáneo. Tampoco dijimos si eso era bueno o malo, simplemente dijimos esto es lo que está haciéndose aquí. La literatura tiene que quebrar ideas, abrir puertas, más que cerrarlas (Pereda).

McOndo fue pues una reacción a un momento muy concreto de la literatura latinoamericana, específicamente los años noventa cuando nuevos narradores se enfrentaban a la

persistencia de una imagen en el mercado literario global que no casaba con el mundo cosmopolita que habitaban. Mariano Siskind ha señalado recientemente:

McOndo is the attempt to foreground the end of a Latin Americanist past (the Cuban Revolution, the Boom, and magical realism) and the birth of a Latin American literature fully inscribed in the global flows of neoliberal capital. In this sense, Fuguet's view [...] should be read as an intervention in the field of world literature (99).

En tal sentido, estas manifestaciones literarias que se entendían como novedosas y más acordes con la realidad de nuestros países reclamaban un espacio en la literatura mundial basándose no en la diferencia y la exclusión sino en el cosmopolitismo estético. Sin embargo, tal como señala Rita Barnard, es difícil romper con esas formas narrativas que ella considera ancladas en las nociones de literatura poscolonial o literatura mundial “often aimed at treating the metropolitan audience to a satisfying sense of identification with manageably different others”. Al formular cómo serían esas nuevas ficciones de lo global sugiere descontar a escritores como Rushdie, Dangarembga y Khaled Hosseini y fijarse en cambio en McOndo:

At stake in the work of novelist like Fuguet and Edmundo Paz Soldán and, say the recent crop of Latin American film directors (Alejandro González Iñárritu, Guillermo del Toro, Alfonso Cuarón, and Márquez's son, Roderigo [sic] García) is not a homogenizing Americanization, as the McOndo label might lead us to believe. It offers instead what Ulrich Beck describes as a simultaneous “cosmopolitanization from within” and localization from without (Barnard 208).

Tal como señala el propio Fuguet: “Los países consumidores de cultura tendrán que dejarnos de ver como lugares exóticos y empezar a leer historias que registren el choque [multicultural], que exploren nuestras influencias de España pero también de Miami, que delaten que, culturalmente, estamos tan al día como ellos, que más que isla somos parte del todo” (Primera 146). Esta es parte importante del proyecto literario de Fuguet: reclamar el derecho y deber de las literaturas latinoamericanas de representar culturas tan insertas en el intercambio global como las metrópolis primermundistas.

No obstante, insisto en que en los años sesenta en México, Argentina, Perú o Colombia ya se hacía una literatura de carácter cosmopolita basada en prácticas culturales transnacionales. El hecho de que no hayan emergido a nivel internacional hasta finales del siglo XX se explica no solo por el exotismo promovido por el mercado literario internacional sino también por las resistencias locales a conferirle validez a estas nuevas formas de representación.

Aun cuando se trataba de una mera constatación de unas tendencias literarias ya existentes, el famoso prólogo de *McOndo* desató una virulencia que no se explica tan solo por lo polémico del título. En efecto, la resistencia a una literatura urbana y cosmopolita tenía unas raíces muy profundas que si bien puede parecer basada en reparos ideológicos evidencia también un marcado carácter generacional. “Lo urbano es el espejismo de una clase que tiene la sartén por el mango, un sector minoritario que en su accionar ha envuelto en un falso canto de sirenas a cientos de campesinos que han llegado a ser crudamente marginales en una ciudad feroz” (Pereda), argumentaba Luis Sepúlveda otro escritor chileno dando voz a las críticas de los escritores apegados al realismo mágico.

Lo curioso es que en este juego de acusaciones mutuas unos acusan a los otros de imitar la literatura norteamericana y estar vendidos al neoliberalismo yanqui mientras los otros acusan de comercial y deshonesto una literatura que trata de vender una imagen de América Latina que no se corresponde con la realidad. Más allá de dos visiones muy diferentes del continente lo que esta polémica esconde es una pugna por el poder en el campo literario basada en conceptos muy diferentes de la literatura actual. En las citadas declaraciones Fuguet añade: “Muchos siguen en la suya con el realismo mágico y les va excelente. Son muy buenos comerciantes, los felicito y hasta me pueden dar un poco de envidia. Lo que sí creo que está en jaque en la literatura mundial

es el tema de las generaciones, de cómo definir a un autor. En un mundo diverso, las conexiones van por lados muy sorprendentes” (Pereda).

Pero esto tampoco es nuevo, pues Fuguet hace aquí referencia a un aspecto, a mi juicio, central de la polémica y evidente en el diagnóstico adelantado por Skármeta en 1979: la gran brecha generacional. Recordemos su frase: “Mi generación siente una gran distancia con respecto a los grandes del *boom*” (303). En 1979, los escritores nacidos alrededor de 1940 se sentían invisibles bajo la sombra de “los grandes del boom” y en 1996 los escritores nacidos alrededor de 1960 proclaman no sentirse reflejados en la literatura de aquellos que insisten en imitar a esos grandes. Es lo que Eloy Fernández Porta denomina el poder generacional.⁶ La narrativa condenada por alienada, neoliberal y banal era también una literatura realizada por y para los más jóvenes, quienes reclamaban su espacio en la cultura como creadores de nuevas tendencias e intérpretes de un cambio social que abarcaba a la sociedad en su conjunto.

En estos momentos, ya bien entrado el siglo XXI está claro que las tendencias señaladas por Antonio Skármeta en 1979 son preponderantes en el panorama de la literatura hispanoamericana. Hoy, poco tiempo después de la muerte de García Márquez, resulta evidente que su legado es grande e imborrable, pero su influencia en las nuevas generaciones de escritores resulta menos apabullante. El panorama cultural esbozado por Gómez y Fuguet ha implosionado y hoy es imposible escribir de espaldas a este mundo mediático, posnacional, desideologizado, donde todos pueden ser creadores, aspirar a la fama y sentirse parte de movimientos y tendencias

⁶ Este autor y teórico cultural español plantea en su libro *Afterpop, la literatura de la implosión mediática* (2007) que el poder generacional es la verdadera base de la distinción entre alta literatura y literatura pop: “Los que acceden al poder cultural se ocupan de que *su cultura pop* –la que les corresponde por formación, por época, quizá por edad- sea presentada y empaquetada como cultura pop denotativa –y, en última instancia, como alta cultura-. El pop es lo que le gusta a la generación inmediatamente posterior a aquella que acaba de ocupar el poder; lo demás, *media* mediante, es alta cultura”. (25)

que viajan en los impulsos electromagnéticos que conforman la red. La tecnología ha tomado el mundo y los jóvenes, sus usuarios no exclusivos pero sí privilegiados, se han adueñado del escenario.

4.4 Las afinidades electivas: Fuguet y Caicedo

Como queda patente en numerosas declaraciones, Fuguet confiesa haberse sentido incómodo en ese papel de estrella mediática que le confirieron los medios, aunque en su característico tono irónico insiste en que no es que su obra haya madurado sino que el entorno ha cambiado. El autor reconoce la diversidad y el pluralismo que se ha generalizado en la literatura hispana y sobre todo se enorgullece de haber contribuido a darle su lugar a los jóvenes narradores, incluso a alguno del pasado.

Un aspecto muy interesante del fenómeno McOndo es la reciente vinculación de Alberto Fuguet y Andrés Caicedo. Curiosamente, casi veinte años después del surgimiento de la llamada generación McOndo, el propio Fuguet señala la internacionalización y valoración de Andrés Caicedo como uno de los logros más importantes de ese movimiento: “Uno de mis orgullos es que no he escuchado en el Hemisferio Sur ni una palabra negativa contra Caicedo. Todo el mundo lo abrazó, lo admiró y lo respetó. Ni siquiera nadie lo trató de joven, que por aquí es una de las peores acusaciones. El verdadero triunfo de McOndo, a mi gusto, fue el reconocimiento unánime que recibió Caicedo”.⁷

En efecto, para Fuguet, Caicedo es un precursor de McOndo que él mismo descubrió por accidente, cuatro años después de lanzar su famosa antología:

⁷ Dossier de prensa de la editorial Alfaguara con declaraciones extraídas de diversas entrevistas realizadas al autor con motivos de las ediciones chilena y argentina de su última novela *Missing*.

Conocer un aliado literario y cinéfilo, latinoamericano además, fue increíble. Los había conocido en ambos ámbitos pero no uno que mezclara las dos cosas. Me topé con un tipo que claramente era McOndo. El líder de McOndo. Y más encima colombiano y contemporáneo de García-Márquez. Que Caicedo no enganchara con la moda imperante es alucinante. Fue rockero, mediático, transgresor, se adelantó a su época e hizo cosas como de bloguero y de instagramero (cosa de ver sus selfies). Él se autodenominaba un cinémeta. De ahí salió el nombre de mi empresa y sitio.

Fuguet encontró en Caicedo un habitante de McOndo *avant la lettre*. Quizás sea la pasión compartida de los dos autores por la música, el cine y la cultura juvenil tan presente en la obra de ambos, lo que ha inducido a Fuguet a recopilar textos y cartas inéditos del autor colombiano.⁸ Ambos autores coinciden además en sus carreras literarias, los dos comenzaron como críticos de cine y música en diarios de sus ciudades, se convirtieron en escritores y alimentaron la ilusión de convertirse en cineastas. En el caso de Caicedo, debido claro está su desaparición a destiempo, esta aspiración solo llega a manifestarse en algunos cortos dentro del proyecto de Caliwood. Fuguet, sin embargo, sí ha conseguido realizar el sueño que concibió cuando visitó de niño los estudios de Universal en Hollywood y ha pasado varios años privilegiando esta faceta creativa. Aparte de escribir numerosos guiones, ha conseguido ya dirigir varias películas como el corto *Hormigas asesinas* (2004) y los largometrajes: *Se arrienda* (2005), *Velódromo* (2010), *Música campesina* (2011), *Locaciones, buscando a Rusty James* (2013). Este último es un documental sobre la importancia decisiva en la obra de Fuguet y otros creadores sudamericanos de la película *Rumble Fish (La ley de la calle)* dirigida en 1983 por Francis Ford Coppola.

Ciertamente Fuguet ha contribuido a una mayor difusión internacional de este autor, incluso ha editado algunos textos de Caicedo en el volumen *Mi cuerpo era una celda* (2008).

⁸ Fuguet editó estos textos en *Mi cuerpo es una celda (una autobiografía)*. Bogotá: Norma, 2008. Este libro ha sido recientemente reeditado por Alfaguara que ha comprado los derechos de toda la obra de Caicedo, lo cual indica un interés creciente por el autor colombiano a nivel internacional debido en parte a la intervención de Fuguet.

Pero el ascenso del prestigio literario de Caicedo ya venía de camino cuando un ejemplar de *Ojo al cine* se cruzó en la vida de Fuguet, y este terminó adoptándolo como un ilustre predecesor. Lo interesante es notar que antes de este hallazgo fortuito Fuguet, al igual que la gran mayoría de los escritores su generación no tenían noticia de la existencia de una literatura latinoamericana tan urbana y cosmopolita como la suya pero que la precede en décadas. Mientras que en el caso del escritor colombiano había por lo menos algún conocimiento de la obra de sus predecesores mexicanos,⁹ en el caso de los escritores que se inician en los 80 y 90 no existe ningún vínculo con una tradición previa entre los escritores de la región. La exclusión de la literatura juvenil creada en los años sesenta y setenta del canon literario latinoamericano produjo un vacío cultural y permitió la persistencia de esa visión de América Latina como un territorio pre-moderno y exótico, plagado de violencia y dictadores retrógrados.



Figura 37: Alberto Fuguet mostrando *Mi cuerpo es una celda* libro de textos biográficos de Caicedo editado por él.
Fuente: El Informador

⁹ Recordemos la influencia en el grupo de Cali de la novela de José Agustín *Se está haciendo tarde (final en laguna)* publicada en 1973.

Naturalmente estos enfoques van siendo sustituidos cada vez más y no solo por la obvia influencia de la globalización y la digitalización de la cultura, sino también por los movimientos poblacionales y la permeabilidad de las fronteras sobre todo en el área caribeña y entre México y Estados Unidos. De hecho, a excepción de la importancia de las editoriales españolas en la difusión continental de los escritores latinoamericanos, bien podríamos decir que desde los años cincuenta Nueva York es la capital cultural panhispanica, aunque en años recientes Miami parece estarla desplazando.¹⁰ No es un accidente o una arbitrariedad que un teórico de la cultura como Josh Kun nos hable en su ya citado libro *Audiotopia* de la sutil importancia de México en el famoso poema *The negro speaks of rivers* de Langston Hughes o que el crítico Alex Ross en su laureado *The Rest is Noise* encuentre una clara continuidad entre la Chacona, el lamento y el *blues*. Evidentemente mucho antes de la llegada de la aldea global, los trasiegos comerciales conllevaron unas mezclas culturales que aún hoy solo comenzamos a apreciar. Y, el vehículo privilegiado de estas influencias transnacionales fue y es la música.

Un acercamiento a la obra de Fuguet nos proporciona un caso muy interesante para estudiar estas cuestiones por el carácter autorreflexivo y metaliterario del movimiento que contribuyó a fundar con la citada antología. Una vez más es la literatura entendida como resistencia juvenil al mundo adulto y la música como vehículo de expresión de esta resistencia lo que unifica el trabajo de estos autores. Aunque toda la obra de Fuguet está plagada de referencias a todas las facetas de la cultura pop, cine, televisión, revistas, ropa, vida nocturna, drogas, en tanto parte de la cotidianidad de sus jóvenes personajes, la omnipresencia y la relevancia de la

¹⁰ Así lo proclama “La gozadera” el reciente éxito global del grupo de origen cubano Gente de Zona: “Y se formó la gozadera, Miami me lo confirmo / Y el arroz con habichuela, Puerto Rico me lo regaló / Y la tambora merenguera, Dominicana ya repicó / Con México, Colombia y Venezuela y del caribe somos tú y yo / Repicando!”.

música en *Mala onda* es especialmente notoria. De hecho, Fuguet antes que escritor ya había incursionado en su labor periodística como crítico de Rock¹¹ y estos conocimientos se manifiestan claramente en la novela desde su inicio.

La preeminencia de la música en *Mala onda* es precisamente uno de los aspectos que lo acerca a los escritores de la onda, pero sobre todo al Caicedo de *Que viva la música*. La presencia de la música y el baile, ya sea a través de la radio, la televisión, el cine o los discos es constante en la novela del escritor chileno. Pero en la obra de Fuguet la dicotomía entre rock y salsa que escenifica Caicedo opone dos formas musicales muy vigentes a nivel mundial en la segunda mitad de la década de los setenta: el rock, en sus diferentes variedades como rock progresivo, *hard rock* y *punk*, y la música disco, una forma híbrida que al igual que la salsa surge en la ciudad de Nueva York. Aun cuando Matías no llega a abrazar la música disco como María del Carmen hace con la salsa, sí encuentra en ella breves momentos de escape a la opresiva y omnipresente represión del régimen dictatorial. La música autóctona y canción protesta también se dejan escuchar en la novela pero como opción minoritaria de los más radicales o militantes. Fuguet se vale así de una reconstrucción minuciosa y puntillosamente fiel al consumo mediático de la época: cine, televisión y sobre todo música, para expresar las disyuntivas que se le presentaban en ese momento tanto a Chile como a su personaje.

Las afinidades electivas entre Caicedo y Fuguet, tanto en su visión de la literatura como en su amor por el cine, son remarcables, así como entre Caicedo y los escritores de la onda mexicana, lo llamativo es que estos autores tardaran tanto tiempo en irrumpir en la escena

¹¹ Fuguet se graduó de periodismo por la Universidad de Chile y trabajó desde muy joven como crítico de cine y música, específicamente rock, en las revistas *Mundo Diners*, *Paula* y el suplemento "Zona de Contacto" del periódico El Mercurio. Posteriormente trabajó en la radio "Rock & Pop" en el programa Interferencia junto a Iván Valenzuela y después en el canal del mismo nombre.

literaria a nivel internacional. No deja de resultar sorprendente que todos estos jóvenes creadores hayan creado un cuerpo literario con un carácter tan transnacional siendo sobre todo escritores reconocidos (incluso idolatrados) en sus respectivos países de origen pero con escasa o ninguna relación entre ellos. Sin embargo, a pesar del desconocimiento de los escritores de la Onda mexicana, creo que la obra de Fuguet y en particular *Mala onda* tiene mucho en común con ellos.

Disiento así del juicio de Paz Soldán cuando dice:

La obra de Fuguet, que tiene relaciones de continuidad con la obra de autores como Manuel Puig en la exploración del paisaje pop en Latinoamérica, rompe con otro tipo de narrativa que trabajó ese paisaje, la de la Onda en México o la de Skármeta en su propio país: la contracultura utópica ha dado paso a la aceptación –a ratos incómoda- del momento neoliberal (45).

Como hemos visto en *Pasto verde* de Parménides García Saldaña hay una celebración tanto la generación *Beat* como de los productos de la industria cultural por su potencial liberador y una sátira feroz de su propia herencia literaria y las poses intelectuales de la izquierda mexicana muy similares a las que encontramos en la novela de Fuguet. Además, como demostraré más adelante, hay notables similitudes en el proceso de descalabro psicológico de los narradores-protagonistas de *La tumba* de José Agustín y *Mala onda* y su manera de relacionarse con sus amigos, las mujeres y la música.

4.5 Primeras culturas juveniles en Chile: coléricos y carlotos

Las culturas juveniles aparecen en Chile, al igual que en al resto del continente, a finales de los años cincuenta, como respuesta inmediata de apropiación del cine y la música destinados al público juvenil que llegan de Estados Unidos. En Chile se producen procesos de modernización análogos a los ya descritos para el caso mexicano y colombiano. Concomitantemente a la modernización económica se produce una rápida urbanización y un

crecimiento demográfico sostenido de las capas más jóvenes de la población debido al aumento de la natalidad y bajas tasas de mortalidad. Según cálculos de la CEPAL/UNICEF de 1967 citados por González, a principios de los años sesenta en Chile el 49.4% de la población era menor de 20 años. Desde principios de los cincuenta se produce un incremento exponencial del estudiantado secundario y universitario.

Como resultado de estos procesos se producen “cambios en la esfera cultural que, ciertamente, son tributarios de la transnacionalización del mercado simbólico en América Latina y la reproducción de la industria cultural del primer mundo a nivel “ y del “agotamiento de las formas sociales burguesas criollas” (González 13). Los jóvenes chilenos encuentran modelos a seguir en productos que privilegian el mundo juvenil como el novedoso *rock and roll* y en películas como *The Wild One* (1953), *Blackboard Jungle* (1955) y *Rebel Without a Cause* (1955). Muy pronto surgen grupos de jóvenes rebeldes, bullangueros e irreverentes que la sociedad chilena denomina “coléricos” y ya en 1959 surgen los “carlotos” una variante inspirada en Carlos Boassi, un joven de clase acomodada acusado de matar a su novia, que pertenecía a un grupo de moteros que seguían la estética del personaje de Marlon Brando en *The Wild One* (González).

El término “colérico” era sinónimo de roncanrolero y rebelde. El abuelo de Matías lo insta a encorbatarse cuando lo invita al exclusivo Club La Unión:

Poblete reapareció casi de inmediato y me entregó una corbata de seda azul con pintitas rojas Givenchy y me dijo:

-El baño está al fondo.

-Anda no más –me dijo el abuelo-, acá todos tienen que andar de corbata. Es el reglamento. Aquí no entran coléricos.

Se rió como si hubiera sido muy cómico. Casi le digo que ya nadie usa la palabra colérico. Después pensé que era perder el tiempo y me callé (333).

A base de artículos periodísticos de la época y testimonios recogidos en diversas regiones de Chile, González muestra que aunque el consumo de ropa o bienes importados como las motos

eran privilegio de las clases acomodadas urbanas, la cultura juvenil se extiende a toda la población incluso en provincias donde los jóvenes organizaban fiestas llamadas “malones” donde todos aportaban discos y para las cuales pedían a los sastres locales que les cosieran ropas copiadas de sus películas favoritas:

(...) Los que creen que los “James Dean” y los “casacas negras” sólo existen en la pantalla, se llevarán duras sorpresas si van a Cartagena. Allí, no son grupitos, sino casi todos los muchachos los que llevan las tenidas “semillas de maldad”. Afortunadamente, muchos sólo se quedan en la imitación de la vestimenta y los gestos, aunque grupos de “carlotos” (así los llama la gente) intentaron destruir electrolas, donde alguien, inocentemente, quiso interrumpir una serie de rocks y colocó una canción mexicana. (...) La tenida “James Dean” es barata, y, además, cómoda: Blue-jeans, casaca o gruesos sweaters, pelo crecido (ahorro en peluquería). Tal vez lo único imperdonable es su afición al rock. Siete u ocho parlantes de locales diferentes, a lo largo de su bella terraza costanera, hacen de Cartagena un infierno de alaridos y ritmos para gimnastas, que tienen ancha acogida. (...) Entre ese ejército de “carlotos” ingenuos (“¿qué les hemos ofrecido aparte de rock?” se preguntó un papá), también se cuelan pandillas auténticas (...). ([Revista] Ercilla, miércoles 1 de marzo de 1961, p. 12).

El progresivo ascenso de la cultura juvenil generará la aparición de numerosos grupos de rock en primer momento imitativos como William y sus Rockers (1957) y Peter Rock (1959). En 1960 surgen la Nueva Ola con grupos como The Carr Twins, Los Red Juniors y Los Ramblers que componen el primer rock chileno “Rock del mundial” (1962). Más adelante surgirán otros grupos más experimentales muy significativos, incluso a nivel internacional como Los Jaivas (1963), Los Blops (1964), Los Jockers y Aguaturbia (1968) y numerosas revistas dirigidas al público juvenil tales como *Flash* (1963-1969), *Rincón juvenil* (1964-1967), *Ritmo de la juventud* (1965-1975) y *Onda* (1971-1973). Este proceso desemboca en la celebración del Woodstock chileno, el Festival de Piedra Roja en la zona oriental de Santiago entre los días 10-12 de octubre de 1970, un año antes que los festivales análogos de Avándaro (1971) en México y Ancón (1971) en Colombia. En una crónica de *El Mercurio* del 13 de octubre titulada “Festival de Los Dominicos” se analizan los efectos perniciosos de este tipo de actos en la juventud chilena y pone

como ejemplo el extendido consumo de droga entre estos jóvenes hasta que el punto que una niña de trece años ya es adicta y cita a un chico que “dijo textualmente: ‘Creemos ser la etapa de transición entre dos culturas: una moribunda y otra apenas por nacer’” (“Rock chileno”). Por otra parte, en un reportaje aparecido en la revista *Ritmo de la Juventud* en mayo de 1972 titulado “Macondo un mundo aparte” se cuenta la vida de una comuna hippie a las afueras de Santiago y aparecen testimonios muy interesantes: “María del Carmen toma en brazos a ‘Rosita’ una pata regalona y cuenta: ‘Soy hija de obreros, gente muy pobre. A los 16 años trabajaba y estudiaba; tuve mi primera niña y me vine por este camino. No estaba conforme con mi vida’ y otro chico “Raúl Bellone, 17 años, también chileno, y que hace 5 años abandonó su hogar. Habla mucho de paz, de amor, pero sin fundamentos. No sabe rebatir y verdaderamente me parece un cándido palomo [...] y más bien asemeja un niño desorientado y triste. Su presente lo hace feliz, su futuro no le importa...pero está conforme” (“Rock chileno”). Todos estos testimonios muestran la relevancia de las culturas juveniles en los años sesenta y setenta en Chile.

El mundo de estos jóvenes es narrado por Enrique Lafourcade en su novela *Palomita Blanca* (1971), un clásico de la literatura chilena que aún ostenta el récord de ser el libro más vendido en la historia de Chile, llevado al cine por Raúl Ruiz en 1973. La novela se inicia precisamente cuando dos muchachas de las clases populares van al Festival de Piedra Roja y una de ellas conoce a un joven efebo de la clase alta que la introduce al mundo de la juventud dorada santiaguina y le causa grandes desgracias. En *Mala onda* Fuguet le hace un homenaje explícito a ese libro con una escena en la playa de Reñaca:

-Pudimos habernos bañado desnudos –dijo el Rusty.

La Maite sonrió. Flavia no.

-Palomita Blanca ya pasó de moda –le contesté.

El Nacho me miró sorprendido, casi impactado de que me hubiera atrevido a contrariarlo.

Es un libro –le dijo al Rusty-, *A book*. Hay una escena famosa que ocurre aquí. Es sobre hippies que se bañan desnudos. Es como el Woodstock chilensis (200-201).

Estas manifestaciones juveniles se verán abruptamente interrumpidas por el inicio de la dictadura de Pinochet cuyo régimen represivo instauro el toque de queda y prohíbe todo tipo de espectáculos nocturnos, reuniones masivas y termina por arruinar la industria discográfica nacional.¹² Los grupos se disuelven, caen en el olvido o abandonan el país como Los Jaivas; los pocos que permanecen no cuentan con ninguna difusión y tienen que limitarse a la escena *underground* (“Rock chileno”) que se refugiaría en locales como la Sala Lautaro, el Garaje de Matucana o el Gimnasio Manuel Plaza. Fuguet hace mención de esta etapa *underground* en *Mala onda*: “La Plaza Egaña me hizo acordarme de esos típicos recitales de Brain Damage y esos grupos de colegio que siempre se organizan en el gimnasio Manuel Plaza” (301).

La cultura juvenil suprimida sobre todo en los primeros años de la dictadura se recupera lentamente en la medida que el régimen relaja sus políticas de control sobre los jóvenes como resultado de la apertura comercial a finales de los años setenta. Aunque la escena musical nacional no vuelve a los niveles de los sesenta, el rock nacional se recupera paulatinamente y vuelve a adquirir relevancia cuando en 1984 Los Prisioneros, una banda que sale de ese medio *underground*, publican *La voz de los ochenta* y adquieren amplia visibilidad pública, iniciando así una nueva etapa del rock chileno y un nuevo momento de relevancia de la juventud como

¹² En 1981 Los Jaivas graban en Francia su álbum más valorado, *Alturas de Machu Picchu*, una musicalización del poema de Pablo Neruda, que cuenta con la participación de Mercedes Sosa y Chabuca Granda. El álbum realiza una fusión del rock progresivo con los ritmos folclóricos latinoamericanos en la línea de los experimentos realizados en Brasil con *Tropicalia* y en Colombia por el grupo Genesis. El disco alcanzó gran relevancia internacional debido al documental del mismo año filmado en las ruinas de Machu Picchu en coproducción de la Radio Televisión Peruana y el Canal 13 de Chile y narrado por Mario Vargas Llosa.

sujeto social como ellos reclamaban en sus canciones.¹³ Pero esto ocurriría años después del momento histórico narrado por Fuguet en *Mala onda*. A finales de los setenta la música que triunfaba en los medios en Chile era la música disco, de ahí el lugar central que tiene en la novela.

En los años setenta se producen programas de televisión dirigidos a la juventud. *Música Libre*, el más popular de todo era un programa con coreografías de baile que emitía diariamente, se inició en 1970 y permaneció en antena hasta dos años después del inicio de la dictadura. Alrededor de 1975 surgen otros programas como *Luz, Cámara, Juventud* y una adaptación nacional del conocido programa de la BBC *The Midnight Special* presentado por el locutor Sergio (Pirincho) Cárcamo, famoso por sus programas radiales didácticos sobre el rock.



Figura 38: Anuncio del programa Luz, Cámara, Juventud
Fuente: Tongastelevisión

¹³ En un artículo de abril de 1984 de la Revista Mundo Diners titulado precisamente “La voz de los ochenta” Alberto Velasco señala: “Los Prisioneros: Jorge González en bajo y voz, Claudio Narea en guitarra y Miguel Tapia en batería. ¿Alguna vez los oyó nombrar? No ¿Actuaron alguna vez en TV? Jamás...Pero vale la pena escucharlos. Ninguno de los integrantes de este grupo de *New Wave* chileno sobrepasa los 19 años de de edad. Hace poco más de un año que tocan juntos y que hacen música, y salvo su líder Jorge González, no tienen estudios musicales. Y como suele decir Jorge: ¡Para lo que me sirve!” (“Rock chileno”). Fuguet menciona en *Por favor rebobinar* los cassettes piratas de este disco que circularon antes de la publicación del disco.

En 1977 surge *Vamos a ver* conducido por Raúl Matas donde se presentaron ídolos juveniles como Chuck Berry y cantantes disco como Kool and the Gang, Bridges y Grace Jones. Este panorama televisivo aparece representado en diversos momentos en *Mala onda*. Parte de elenco de bailarines de *Música Libre* acude en una ocasión al Juancho's local donde Matías pasa sus noches (73), *The Midnight Special*, *Vamos a ver* y el programa de televisión norteamericano *Hot City* son comentados en una escena donde Matías ve la televisión y crítica la repetitiva programación centrada en la música disco (42-44). Más tarde describe programas no específicamente dirigidos al público juvenil como *Noche de gigantes (Don Francisco)*, *Aplauso*, *El festival de la una* y *¿Cuánto vale el show*, donde se presentan las Frecuencia Mod dúo femenino chileno también de música disco. Su madre mientras tanto prefiere ver la telenovela brasileña de 1975/1976 *Pecado capital* (224-226). Es patente pues la intención documental de Fuguet de reproducir la oferta televisiva disponible en Chile en 1980, la cual se extiende también a numerosas menciones a la prensa, revistas y sobre todo a la radio. De tal manera busca anclar su narración en el ámbito local dando cuenta a la vez de las amalgamas culturales transnacionales que eran parte de la realidad cotidiana de la juventud chilena, pues como bien dice Beck: “the experiential space of the individual no longer coincides with national space, but is being subtly altered by the opening to cosmopolitanization” (29). O dicho con menos palabras “Our roots are our antennae” (31). El sujeto social juvenil que emana de *Mala onda* está en permanente tensión entre esta corriente modernizadora, que abre su experiencia la mundo, y la represión interna.



Figura 39: Cartel promocional del programa *The Midnight Special* inspirado en *Saturday Night Fever* donde aparece el presentador Pirincho Cárcamo
Fuente: Tongastelevision

4.6 La onda disco

Como ya hemos mencionado, *Mala onda* está plagada de numerosísimas referencias musicales. Un notable rasgo de la novela es la precisión cronológica de todas estas referencias tanto a discos como a apariciones televisivas. Todas las canciones mencionadas encajan minuciosamente en el cronotopo de la novela, algo muy remarcable para una obra escrita cuando aún no existían las herramientas de búsqueda digitales con que contamos hoy en día. Por ejemplo, cuando Matías acude a una tienda de discos las novedades que comenta efectivamente acababan de salir a la venta en esos meses de 1980, también las canciones que toca el DJ del Juancho's eran temas muy escuchadas en ese momento, incluso recién publicadas como en el caso de *Another one Bites the Dust* de Queen que salió al mercado el 20 de agosto de ese año (recordemos que la novela transcurre en la primera quincena de septiembre). Fuguet despliega un amplio conocimiento sobre el rock en todas sus variedades: rock and roll, rock duro, rock

psicodélico, punk rock que evidencia su labor como crítico de rock. Sin embargo, la música pop que predomina en el texto es la música disco que se emite en todos los medios masivos presentes en la novela, la omnipresente radio, la televisión y se manifiesta incluso en los medios escritos. Es también la música que más se escucha en el Juancho's y en las fiestas con los amigos del narrador.

La música disco, o la onda disco como era llamada en Chile, tuvo una gran repercusión en Chile y no solo entre los más jóvenes. Como hemos visto, a finales de los setenta gozó de mucha difusión en los programas televisivos ya mencionados. *Fiebre de sábado por la noche* se convirtió en un fenómeno en Chile al igual que en todo el mundo. La locura de esta música creada para el disfrute en las pistas de baile y aparentemente inocua para el régimen hizo que se impusiera rápidamente como una versión de la modernidad sin claras implicaciones políticas.¹⁴ Sin embargo, creo que *Mala onda* explora la influencia compleja y contradictoria que ejerció esta música en la sociedad chilena. Fuguet tematiza las implicaciones profundas del hedonismo desatado de la onda disco en el contexto de un país sometido a la dictadura. El triunfo de la música disco refleja mejor que ninguna otra las contradicciones del régimen.

La música disco arrastra el estigma de ser considerada una música fácil, eminentemente comercial y de evasión cuyo carácter *kitsch* e inauténtico contrasta con las ambiciones creativas y de crítica social del rock. Sin embargo, estudios recientes han demostrado el amplio alcance sociocultural de esta expresión musical. La música disco surgió a principio de los años setenta en

¹⁴ Precisamente el cineasta Pablo Larraín dirigió en 2008 una película titulada *Tony Manero* que recrea este periodo en Chile a través de un imitador del personaje de John Travolta en la película norteamericana. Larraín ha comentado que hizo la película porque siente que la sociedad chilena vive en un estado de negación con respecto a esa época de su pasado reciente. Es como si los años finales de los setenta y primeros ochenta hubieran desaparecido de la memoria colectiva de los chilenos (Conferencia presenciada en el King Juan Carlos Center de la NYU el 15 noviembre 2013).

antros marginales de la ciudad de Nueva York en el contexto de la marcada degradación urbana que aquejaba la ciudad abandonada por los más afluentes en favor de los suburbios, de las demandas insatisfechas del *black power movement*, de la visibilidad creciente del movimiento gay y de la persistente discriminación de las minorías étnicas: “In fading hotels and former churches, gays, blacks and Latinos were feeling the exaltation of the damned”, el baile desenfrenado se convierte así en una forma de resistencia de los desechos humanos del decadente capitalismo posindustrial: “its evocation of pleasure was by necessity its politics, and by extension its politics was its pleasure” (Shapiro). De acuerdo con este autor, ya en 1973 100,000 personas bailaban todos los fines de semana al ritmo de discos seleccionados por un DJ en los sótanos de los barrios pobres de Nueva York. Esta es una nueva escena musical no basada en la música en vivo que según él tuvo sus orígenes en los *Swing Jugend* de Hamburgo y los *Zauzous* parisinos subculturas juveniles que utilizaban la música y moda norteamericana como forma de resistencia al nazismo. Por otra parte, Lawrence y Echols han señalado que tanto el origen como la evolución de la música disco tienen un carácter transnacional, pues las bases del *funk* de la Motown, el reggae, el rock y el jazz clásico mezclados a los avances tecnológicos de los sintetizadores crean un sonido nuevo al cual contribuyeron enormemente productores europeos que también darán lugar al italo disco y al euro disco: “Promiscuous and omnivorous disco absorbed sounds and styles from all over, and in the process accelerated the transnational flow of musical ideas and idioms” (Echols XXIV). Para todos estos autores la influencia de la música disco alcanzó mucho más allá de la música popular por dar visibilidad a los gays (The Village People), promovió una nueva imagen de la masculinidad (Barry White) y empoderó la sexualidad femenina expresando su derecho al placer (Donna Summer *Bad Girls, I Feel Love*).

A finales de 1977 con la irrupción de *Saturday Night Fever*, la música disco se convierte en un fenómeno global. Esta película, célebre por la contagiosa música de los Bee Gees y las coreografías de John Travolta, es mucho más que eso. *Saturday Night Fever* trata sobre la dificultad de sobrevivir en las duras calles de Nueva York manteniendo unos principios éticos. Tony Manero, el protagonista, es un muchacho italoamericano de diecinueve años con un empleo sin futuro en un barrio deprimido de Brooklyn cuya pasión por el baile le hace olvidar toda la insatisfacción que le genera su entorno. La película presenta personajes femeninos fuertes en busca de su satisfacción sexual, cuestiona la violencia machista y propone un nuevo modelo de masculinidad. En el desenlace, Tony consternado por la hipocresía y falta de valores de sus amigos que le conminan a aceptar un premio de baile que no ha merecido (la pareja de latinos lo había hecho mejor) y abusan sexualmente de una amiga, devuelve el premio y abandona su barrio hacia un futuro incierto. Tony Manero aprende a sobrevivir siendo fiel a sí mismo en un mundo hostil gracias a la música y el baile. Si la música disco plantea el hedonismo como estrategia de resistencia, el suyo es un hedonismo atravesado por imperativos morales.

La música disco tuvo un final abrupto en los Estados Unidos. En 1979 se inicia una campaña autodenominada *disco sucks*, en parte motivada por prejuicios homófobos y racistas y en parte como reacción del público rockero descontento ante el éxito arrollador de esta música debida a la popularidad de *Saturday Night Fever*, que culmina con la quema de 40,000 discos al final de un partido de béisbol en el Comiskey Park de Chicago en un evento conocido como Disco Demolition Night. A partir de esto, se cierran miles de discotecas en los Estados Unidos y el género decae, aunque continúa hasta los ochenta en sus versiones europeas, dando paso a la música dance (Lawrence). El tratamiento narrativo de la música disco en *Mala onda* evoca ambas facetas de la campaña *disco sucks*. Matías muestra los tintes racistas de la campaña anti-disco:

Cambio el canal. Jeff Cutash [sic] enseña a bailar disco en una discothèque de Nueva York. *Hot City*. En Río también lo daban, la Cassia me lo contó. Me acuerdo que le cargaba. Un grupito de latinos grasientos con camisetas de lycra empieza a enseñar el shuffle o el hustle, no sé (44).

También se refiere a ella siempre como “apestosa” y se queja de su presencia machacona y repetitiva en los medios, pero sus diatribas verbales contrastan con el placer que obviamente le proporciona esa música:

En eso aparece la Alicia Bridges, el pelo totalmente platinado, una pinta de maraca increíble, peor que cuando vino al programa de Raúl Matas. Estoy a punto de bajar el volumen pero su *I love the night life. I've got to boogie...* me conquista. Me la sé de memoria. En realidad me apesta, como toda la onda disco. Pero esta canción en particular es como un placer culpable. Igual la escucho. No sé cómo logró memorizar tanta huevada (44).¹⁵

Matías revela aquí una actitud ambivalente hacia la onda disco que se repetirá en muchas ocasiones. También evidencia aquí una cierta homofobia y un conservadurismo latente hacia el deseo sexual femenino que se manifiesta varias veces y siempre en relación con la música disco: como cuando habla con un exnovio de su hermana quien implica que habían tenido relaciones sexuales y, mientras se escucha *No more tears (Enough is Enough)* un dueto de Barbra Streisand y Donna Summer, él reflexiona: “Mi hermana es una puta, pienso. La otra también. Deberíamos cuidarnos un poco. La familia es la que queda como las huevas” (73). Más adelante le fastidian los avances sexuales de Miriam, una chica judía, “medio freak”, que se interesa en él y le habla de Barbra Streisand mientras termina esta canción:

-Es mi ídola-prosigue-La encuentro increíble: estupenda, buena actriz, buena cantante.
¿Has escuchado su álbum *Wet*?
-Gran título. Me gusta. *Wet. You're kind of wet...*
-No aún

¹⁵ Maraca en Chile es un término despectivo que puede referirse a una mujer promiscua, también se usa maraco para referirse a la homosexualidad. Fuguet lo usa en este último sentido al hablar de su relación con su amigo Nacho: “Supongo que lo quiero pero nunca se lo diría porque nada que ver, nunca tan maraco” (45).

Esta huevona quiere hueveo. Te los está tirando firmeza (76).

Matías no tolera que Miriam tome la iniciativa y exprese su atracción por él: “Esta tipa quién se cree que es. El que manda aquí soy yo” (76). Después de rechazar a Miriam acude a una fiesta donde se siente más a gusto con chicas menos atrevidas sexualmente:

No sé por qué enganché y bailé tanto. Nos bailamos entero el elepé *Spirits Having Flown* de los Bee Gees y fue divertido porque como que me olvidé de todo y, cuando sonó *Love You Inside Out* nos bajó la de puntearnos y fue como si nos hubiéramos puesto a tirar allí mismo en el living del Cox, pero después la canción paró y no pasó nada (83).

Sin embargo, cuando más tarde se vuelve a encontrar con Miriam en el Juancho’s baila con ella y termina en su casa donde tienen un tórrido encuentro erótico, en el cual ella lleva toda la iniciativa sexual, mientras escuchan *Bad Girls* y *Love to Love You Baby* de Donna Summer. Aunque a Matías le cuesta excitarse, la pericia de ella consigue que la experiencia termine siendo muy placentera a la vez que intimidante para él. La sexualidad abierta y sin complejos de Miriam, una chica que se sabe no muy atractiva, contrasta con la Antonia, el amor irresuelto de Matías de la cual le molesta precisamente su carácter manipulador y su “cartuchismo” (mojigatería).

Fuguet usa la música disco no solo como contrapunto de la acción sino como manera de resignificar los actos de sus personajes asumiendo en su lector implícito un conocimiento común de las letras de esas canciones. La actitud de Matías hacia la onda disco es una manera de subrayar su ambigüedad y los rasgos más negativos de su carácter (clasismo, machismo, racismo, homofobia), es también una forma de remarcar su disonancia la cual obliga a desconfiar de muchos de los juicios que expresa. La música disco también se asocia a la figura del padre pues es la música que él escucha, para sentirse más joven según Matías. El padre es un hombre vano, narcisista y mujeriego pero que sin embargo ama a su mujer y a su familia y queda devastado cuando ella lo deja por otro. Siempre que su padre aparece en escena la música disco lo

acompaña (Olivia Newton John, KC and the Sunshine Band, Grace Jones) y en varias ocasiones es de *Saturday Night Fever*, como cuando tararea *How deep is your love* al vestirse en presencia de Matías (145), o la silba mientras están en supermercado y una banda versiona *More than a Woman* (277). En todas esas ocasiones la letra de la canción están directamente relacionadas con lo narrado y amplifican su significación. A Matías le choca el hedonismo desatado de su padre y confiesa que a veces teme decepcionarlo por su incapacidad de goce. La música disco en este caso también expresa el vínculo fallido con el padre.

Para Matías la verdadera música es el rock y sus gustos musicales son bastante dogmáticos: The Clash, Jim Morrison, The Ramones, The Sex Pistols, The Rolling Stones, Talking Heads, Patti Smith y Pink Floyd son buena música; Kiss, Queen, Air Supply son basura. El rock es la música que lo expresa y que lo salva, pero no ocurre lo mismo con Chile. En efecto, el lugar donde se manifiesta más claramente su visión de la música es en la entrevista de Josh Remsen, el rockero que le inspira su redención final: “Eso me carga del rock and roll: todo el mundo cree que es un asunto de drogas y sexo. No es sobre eso. Eso solo ayuda, entretiene. Por eso me gusta la música disco: asume su fatalidad. No buscan, ni por un segundo, salvarse. Están perdidos y bailan mientras pueden. Yo soy más pretencioso. Aún creo que existen otras cosas” (323-324). Esto es lo que parece decir Fuguet sobre el Chile de 1980: Estábamos perdidos y bailábamos mientras podíamos.

4.7 De Los Ángeles a Santiago: El Chile de Alberto Fuguet

La familia de Alberto Fuguet emigró a Los Ángeles poco después de su nacimiento, por lo cual toda su infancia transcurre en Encino, un suburbio de Los Ángeles. En 1975, ya en plena dictadura de Pinochet la familia regresa al país sudamericano y este niño de casi doce años tiene

que adaptarse a un mundo que él ha descrito como “raro, atroz, en blanco y negro, llamado Chile”. De ser un chico relajado que soñaba con ser un *beach boy*, pasa a ser un niño uniformado alumno de un disciplinado y gris colegio santiaguino. Se vio obligado además a aprender a hablar un idioma que le resultaba ajeno. Aquel trauma lo marcó para siempre. ¿Cómo era el Chile en el le tocó vivir a este chico desde mediados de los setenta?

Hasta la elección de Salvador Allende, el nivel de desarrollo económico y social de Chile era superior a la media de los países de América Latina, aunque inferior al de Argentina y Uruguay, con los que comparte el Cono Sur. Esto es así tanto en renta per cápita como en nivel de urbanización y modernización. Desde los años 40 Chile tiene más población urbana que rural y la capital, Santiago, había ido ganando población para pasar de un millón y medio en los años 50 a dos millones a comienzos de los 60 y acercarse a los tres en 1970. Sin embargo la evolución de la renta per cápita iba siendo más lenta que el resto de Latinoamérica y, para 1970, pasó de ser bastante superior a estar justo en la media (Martínez Pizarro). Aunque económicamente Chile no era un país de los más pobres de América Latina, sus clases dirigentes se caracterizaban por un extremo conservadurismo y su apego a los valores más tradicionales del catolicismo (Cancino).

Tras la victoria de Allende y hasta 1975 se produce un declive de la economía por la inoperancia de las políticas económicas y la polarización social que desemboca en el golpe de estado de 1973. Los primeros años del régimen dictatorial son terribles para Chile, son años de un empobrecimiento generalizado debido a la inflación, de una cruel represión contra la oposición y de un marcado marasmo cultural. En 1975 se produce un cambio de tendencia en las políticas económicas de la dictadura con la influencia y la entrada en el gobierno de los Chicago Boys. El país se liberaliza, se realizan privatizaciones y se abre al capital extranjero. Más adelante, a partir de 1982, se enfrenta una gran crisis financiera como resultado de algunas de las

medidas liberalizadoras que afecta profundamente no solo a Chile sino a toda Latinoamérica. En la segunda mitad de los ochenta el gobierno toma el control, ralentiza la velocidad de la liberalización y privatizaciones y el país comienza a recuperarse vertiginosamente. Este segundo “milagro” continuó tras la caída de la dictadura y el retorno a la democracia. A principios de 1990 Chile vuelve a alcanzar la media de renta de Latinoamérica para, en las dos décadas siguientes, superarla con creces y llegar a ser el país más rico de la región. Con todo, la prosperidad no ha llegado de igual manera a todas las capas de la población: en Chile los índices de desigualdad están entre los más altos de América Latina (Barozet y Fierro).¹⁶ Sin embargo, aunque hay un cierto engrosamiento de las clases medias y un avance creciente de las libertades públicas, Chile continuó siendo un país bastante más conservador que sus vecinos del Cono Sur.¹⁷

¹⁶ En años recientes hemos visto cómo este nivel de desigualdad ha provocado numerosos movimientos de protesta que incluso han alcanzado relevancia a nivel internacional como las conocidas movilizaciones estudiantiles de 2011 y 2012 que reclaman una educación pública y gratuita.

¹⁷ Un ejemplo de este conservadurismo es lo relativo a la ley del divorcio que fue finalmente aprobada en mayo de 2004. Hasta ese momento el “divorcio a la chilena” consistía en pedir la anulación del matrimonio argumentado errores de forma tales como la incompetencia del oficial del registro civil. Actualmente no existe una ley del aborto en Chile aunque la presidenta Bachelet intentará aprobarla en esta legislatura.

4.8 De Santiago a Sanhattan: De la Alameda a las nuevas avenidas



Figura 40: Vista Panorámica de la Alameda de O'Higgins circa 1972
Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Memoria Chilena

Durante los años 60 se llevaron a cabo numerosas obras de urbanización que pondrían orden al gran crecimiento que llevaba acumulado la ciudad. Se trazaron nuevas avenidas, se ampliaron otras, se abrieron parques y se construyeron nuevas y mejores viviendas. Al final de la década la ciudad superaba con creces los dos millones de habitantes, se adecentó para recibir la Copa Mundial de Fútbol de 1962, inauguró su aeropuerto internacional y comenzó las obras del metro.

Los setenta serían la década de las telecomunicaciones, cuando la Torre Entel¹⁸ acabaría siendo uno de los símbolos de la ciudad. En el 1979 se acomete una política de erradicación de poblaciones marginales que genera desplazamientos de esa población al interior de la ciudad y

¹⁸ La torre Entel es una torre de telecomunicaciones construida entre 1970 y 1974. Con 127.4 metros se convirtió en el edificio más alto de Santiago en esa época y todavía hoy es un símbolo de la modernización de la ciudad. Está ubicada en el casco histórico a escasos metros del Palacio de la Moneda.

provoca una pauperización del centro histórico, a la vez que deja suelo disponible para la liberalización que se produce comienzos de los ochenta pero el crecimiento supera las capacidades de los servicios públicos, de manera que a mediados de esta década se retoma la planificación urbana. En los noventa, ya camino de los cinco millones de habitantes que se concentran sobre todo en la zona sur de la ciudad, se desarrolla Sanhattan, un centro financiero y empresarial en el Barrio Alto, en la zona oriental. Los alrededores de la Avenida Providencia y el Barrio Alto se llenan de centros comerciales, lo cual provoca una reestructuración del tradicional centro urbano, que pierde importancia. Santiago concentra ya más de la tercera parte de la población del país y es una de las grandes metrópolis de Latinoamérica (Riveros et al). La desigualdad se refleja en el terreno urbanístico en tanto esta modernización de centros y servicios no alcanza generalmente a las zonas del sur donde viven las clases menos privilegiadas, manteniendo la tradicional estratificación geográfica de la ciudad.

Los espacios urbanos son centrales en *Mala onda*. Matías recorre obsesivamente Santiago casi siempre en coche, pero también ocasionalmente en autobús (micro), a pie o en taxi. Aunque el narrador-protagonista solo narra en dos ocasiones desde fuera de la ciudad, al comienzo de la novela cuando está de viaje de curso en Río de Janeiro y en un breve viaje con sus amigos a la playa de Reñaca, *Mala onda* es una novela de constantes desplazamientos. Fuguet enfatiza estos movimientos y la desubicación psicológica y social de su personaje usando repetidas veces la palabra “estoy”. De hecho la novela abre así: “Estoy en la arena”, tumbado, raja, pegoteado por la humedad, sin fuerzas siquiera para arrojarme al mar y flotar un rato hasta desaparecer. Estoy aburrido, lateado: hasta pensar me agota” (9) y al regresar desolado “Cagué. Estoy de vuelta, estoy en Chile” (37). A lo largo de la novela Matías se desplaza por la ciudad y nos narra sus recorridos, como si de un paneo cinematográfico se tratara, mientras se dirige a su apartamento, a

casas de amigos, al Juancho's, al bowling, al *mall*, al supermercado Jumbo, a las tiendas de discos, al City Hotel. Cuando camina ya sea por el *mall*, el supermercado o el centro histórico, nos describe el paisaje urbano y sus habitantes. Realiza de esta manera una cartografía minuciosa del espacio urbano y un registro de sus interacciones. Santiago, tal como lo percibe Matías, es una ciudad gris, caótica, vigilada, donde es imposible ser libre y feliz.

El espacio narrativo de *Mala onda* es sobre todo esa zona de nuevos barrios del oriente donde residen las clases más altas, en palabras de José Leandro Urbina:

El Santiago de la novela es el de clase social que la protagoniza, la burguesía urbana. La arquitectura es la de las mansiones, las escuelas, los parques, los *malls*, los edificios nuevos, las avenidas, los restaurantes, los clubes, comercios y lugares de entretenimiento. Matías recorre este espacio cerrado y “seguro”, con “cantidad de gente conocida comprando ropa y dando vueltas (91).

Matías se desplaza en muchas ocasiones por esos lugares en auto y sus veloces recorridos aparecen siempre acompañados de música a todo volumen. Esta manera de habitar la ciudad contrasta con sus exploraciones del centro histórico de Santiago cuando se escapa de casa. Sus recorridos por las antiguas calles céntricas de la ciudad, como la Alameda, el Paseo Ahumada o la Plaza de Armas, siguen el deambular típico del *flâneur*, son paseos de reconocimiento que descubren a Matías una ciudad en gran medida desconocida para él, poblada de niños harapientos, prostitutas en decadencia y milicos omnipresentes. Al salir de esas zonas más conocidas de la ciudad y aventurarse aun más lejos a las poblaciones marginales del sur, el protagonista entra en contacto con un mundo que es el completo reverso del suyo. Un mundo de pobres que viven en bloques desolados, que escuchan canción protesta y hacen propaganda al NO. Un mundo donde Vicuña se siente fuera de lugar y desprotegido:

No tengo ni idea de dónde me encuentro. Éste no es mi territorio, eso está claro. ¿Qué hago aquí, entonces?

La micro está vacía: solo sigue a bordo el chofer, con su parka negra. Va oyendo la Cooperativa, que entremezcla despachos noticiosos sobre gente detenida con canciones de Víctor Jara y Silvio Rodríguez. Esto será La Pintana, pienso. Pero no me queda claro; no me atrevo a preguntar.

Estoy al sur de la ciudad. Cerca de la Circunvalación Américo Vespucio, que dejamos atrás hace un rato. Pensé en bajarme ahí, donde un gordo con casaca de cuero desembarcó el último, pero el lugar no me pareció de fiar, la avenida Vespucio desolada, ancha y con luces amarillas; y varios bloques de departamentos con rayados a favor del NO y contra la CNI. Nada más. Ni siquiera pasaba un auto (296).

Aun cuando en general Fuguet, fiel a su principio estético de escribir solo sobre lo que conoce (“cada uno debe contar lo que le tocó” Skármeta dixit), se concentra en escribir sobre las zonas de clases medias y altas, al adentrarse en otros territorios nos presenta un paisaje mucho más desolador del país y la ciudad en la que habita:

Aquí sí que hay silencio, pienso. Por eso se oyen los ruidos. Mis pasos retumban en la tierra. Por las ventanas, muchas de ellas cubiertas por plásticos transparentes, aflora el ruido de la tele. Y las radios. Solo canciones de protesta, es español. Ni un tema disco. Nada. Estoy perdido, pienso. Me van a matar. Ojalá que no duela (297).

Matías constata las terribles consecuencias de la exclusión social, su conciencia se siente sacudida por esa nueva realidad que observa y percibe como amenazadora por la polarización clasista que ciertamente existe en su ciudad. Pero esa incursión en el territorio de los parias sociales se produce luego de enfrentar a su tío que declara ante una mesa plena de manjares costosos y exquisitos: “—Y después dicen que en Chile no hay qué comer”, a lo cual él responde para estupor de su familia y amigos: “—Por qué no se da una vuelta por las poblaciones y deja de hablar huevadas” (294). Deja claro que se trata de un país muy estratificado, con grandes desigualdades y políticamente silenciado. Esta experiencia es muy importante para Matías que ya nunca podrá ver el Barrio Alto de la misma manera y eso se constata cuando finalmente encuentra su lugar en el empobrecido centro histórico.

Por lo tanto, no estoy de acuerdo con Urbina cuando afirma: “Tres cuartos de la ciudad carecen de representación en la novela. El cuarto restante que se privilegia se erige como un espacio significativo” (92). Muy por el contrario, sostengo que las incursiones de Matías en el Santiago arrabalizado del centro y las poblaciones del sur, incluso las diferentes maneras de explorar estos sectores (a pie o en transporte público), tienen una gran significación dentro de la novela. No solo manifiestan la otra cara de esa ciudad frívola y consumista que apoya al dictador sin fisuras, también expresan la inconformidad y rebeldía popular que, si bien no triunfa en derrocar el régimen, por lo menos opone un conato de resistencia.

Incluso cuando circula por esas zonas privilegiadas, Matías registra cómo el espacio de su ciudad es obviamente anti-utópico, es el territorio del aburrimiento y del desencanto, donde el mero hecho de respirar se le hace costoso:

—Qué apestosa esta huevada —le digo al Paz, que está lavando ahora unos vasos—. Es como si nada avanzara, las imágenes se repiten.

—Siempre te lo he dicho, siempre lo he pensado.

—Todo es tan chico, tan conocido. Como que cacho a todo el mundo, sé todo lo que va a pasar. (69)

Alejandro Paz, un burgués renegado, bartender en el Juancho’s, y el único personaje realmente admirado por Matías Vicuña le aconseja:

—Sí, hay que virarse. Fugarse antes de que sea muy tarde. Aquí no pasa nada, ni va a pasar nunca. Menos ahora. Con esto del plebiscito y la Constitución y toda la macana, estos conchas de su madre se van a quedar a lo menos ocho años más y capaz que después se atornillen otro período. ¿Ocho años, más otros dieciséis? Suman veinticuatro, compadre. Es cosa seria, hot stuff, cero hueveo. Te puedes imaginar lo que eso significa. Y lo peor es que todos los huevones como tú van a votar que SI. (69-70)

La huida como opción existencial es la única salida para Paz, porque entiende que el destino de su país no cambiará precisamente por la apatía e incoherencia de los jóvenes de clase alta como Vicuña. Todos los espacios de la zona de la ciudad donde transcurre su vida le resultan

opresivos a Matías pero, a diferencia de Paz, él es incapaz de tomar una decisión y abandonarla definitivamente.

En realidad, teniendo en cuenta que la narración se inicia durante el viaje de fin de curso a Río de Janeiro, se podría decir que toda la novela se plantea como la pérdida del paraíso. El narrador-protagonista cuenta su último día de Río y deja clara la sensación de felicidad que lo embarga. Sin embargo, en la medida que se acerca la partida al aeropuerto para el vuelo de regreso a Santiago una opresiva angustia se apodera de él, comienza a cuestionar su identidad:

Necesito verla. Ya falta poco, todo se está desintegrando y lo único que me queda es esperar que parta el avión, regresar a Chile. No creo que venga ya [...] a lo mejor, le doy lo mismo [...] un pobre turista más, un pendejo de un país que nadie conoce y que a nadie interesa. Un país que se cree lo mejor, como yo aquí, que me hago el conocedor pero en el fondo entiendo poco y nada, lo único que sé es que la sola idea de volver a la niebla de Chile me aterra y que Río siempre me va a recordar a la Cassia. (14)

y a soñar con otras vidas posibles:

y luego esconderse conmigo detrás de esas rocas para fumarlos juntos, como si nos conociéramos de toda la vida y ése fuera nuestro ritual secreto, lo que justificara eso de andar siempre juntos, onda noviecitos, pololos, pero mejor viviendo acá, bronceados y con shorts, con tangas calipso y poleras llenas de hoyos, en un departamento chico con vista al mar, una buena radio, cassettes de reggae, plata, un colchón humedecido con toda nuestra transpiración. (15)

Esta es la utopía de Matías: una vida relajada, feliz, llena de música, libre. Durante el transcurso de la narración Matías sueña recurrentemente con la luz, la libertad y el sonido de Río. Incluso Cassia, la chica con la que sale en Río, se le antoja a años luz de las chicas chilenas y en su deambular por Santiago vuelve una y otra vez a pensar en ella: “La Cassia no sabe ni entiende ni cacha que no todo puede ser suelto y relajado y «hola, cómo te llamas» y acostémonos y todo sin rollo, cada uno hace lo que quiere y punto. Eso es allá, no acá” (115). De tal manera el sexo gozoso, libre, despreocupado y espontáneo quedan ligados a Río y a una mujer brasileña que es lo opuesto de Antonia, su conservadora y recatada enamorada chilena, de quien dice: “Odio casi

todo lo que hace, detesto cómo piensa, me deprimen su moral y su familia, me saca de quicio su cartuchismo, me fascina cómo le cae la ropa, me calienta su inteligencia. Y eso de que se niegue a cambiar de punto de vista, a aceptar que yo quizás tenga algo de razón” (113). Las dos mujeres contrastan como las dos ciudades y Matías no puede dejar de pensar en ninguna de las dos.

Río no es el único espacio utópico, Matías y sus amigos también sueñan con la vida veloz y excitante que podrían tener en Nueva York o Los Ángeles, como en este pasaje en segunda persona donde el narrador reflexiona sobre su ciudad como un lugar donde no se avanza y donde la libertad de movimiento está coartada por la dictadura:

Bien, Matías, la noche es joven, imagínate que estás en Río o en Los Ángeles, pasándolo de miedo, rajado por una calle llena de palmeras, la luz de la luna ilumina las olas que revientan en la playa. Ojalá Santiago tuviera freeways, piensas, y carreteras donde picar; podrías sacarle a este Accord de tu vieja unos cien, o ciento diez. Pero Santiago está en Chile y lo único que hay son tréboles rascas y rotondas interminables e inútiles, plagadas de autos que dan vueltas y vueltas y vueltas. Estás en la rotonda de La Portada de Vitacura, dando vueltas, típico. Ya te has dado sus cuatro pasadas; deberías tratar de zafar. Miras el reloj digital del tablero: 22:18. Temprano. El toque de queda es hoy a las tres (59-60).

Santiago es el lugar donde nunca pasa nada, donde el futuro parece estancado en un presente opresivo que amenaza con hacerse eterno como la dictadura, es una ciudad donde sus habitantes parecen condenados a repetir una y otra vez las mismas alienantes rutinas y vivir despacio sin hacer ruido. Matías se resiste a esa no vida, anhela la velocidad, la libertad, el cambio pero no sabe si será capaz de escapar a su realidad. El narrador deja constancia en numerosas ocasiones de cómo el toque de queda restringe sus movimientos y oprime su vida, su único escape es refugiarse en el Juancho's único lugar que permanece abierto esas horas en connivencia con el régimen:

El Juancho's se ve semivacío y el Chalo está tocando el disco entero de The Cars. Igual hay suficiente gente para que al Toro le convenga mantenerlo abierto. Tiene permiso de

los milicos. Por eso abre de toque a toque: toda la noche. Los que se quedan empiezan a aburrirse; les de claustrofobia. Así que toman y toman. Como yo. Gastan y gastan plata.

A continuación ocurre una conversación de Matías y Paz donde Fuguet, una vez más, se vale de comentarios en apariencia banales para expresar su pesimismo con relación al final del régimen dictatorial:

-Otro vodka-tónica para ti y un Cuba Libre con ron blanco de Puerto Rico para mí.

-Un Chile Libre...

-Aún no...

-Inventa la receta. Tiene que tener pisco. La patentas, la guardas en una caja fuerte y cuando este viejo culeado deje el poder o se muera, en veinte o treinta años más, la estrenas en una fiesta feroz en La Moneda o algo así (153).

Urbina, al igual que otros críticos como Pastén y Cárcamo Huechante, ha recalcado la importancia de esas ciudades norteamericanas como espacios heterópicos anhelados por los jóvenes de *Mala onda*. Si bien es cierto que estas ciudades están presentes en su discurso y en los productos culturales que consumen, creo que se ha prestado muy poca importancia a la notoria presencia de Río de Janeiro como utopía recurrente del protagonista. Aun cuando Alejandro Paz, su guía espiritual, le habla de la necesidad de huir a Estados Unidos, Matías bromea sobre su “yanquimanía”, y también la de sus familiares que se sienten más a gusto en Miami. Mientras él sigue soñando con el paraíso perdido de Río.

Cárcamo-Huechante, sin embargo, considera que al iniciar su narración en un ámbito eminentemente turístico como Río Fuguet confiere una intención *light* a la novela: “En su trayectoria más global, el relato de Fuguet se sitúa a distancia de la situación política del período al adoptar la perspectiva *light* de una subjetividad adolescente y juvenil” (194). Por el contrario, espero demostrar que *Mala onda*, esta lejos de ser una mera expresión de esa levedad adolescente pues su visión de Santiago está estrechamente relacionada con la ausencia de libertad que conlleva la dictadura. Por otra parte, según Pastén, *Mala onda*:

ofrece uno de los retratos más claros de la existencia de dos espacios urbanos bien definidos de la capital chilena: la naciente globalizada, “norteamericanizada”, “neoliberalizada”, “desterritorializada” polis del protagonista y su mundo que empezó a perfilarse durante la dictadura en la década de los setenta, y un espacio urbano más antiguo, más tradicional, más peligroso y patentemente “chileno” que Matías Vicuña, el joven protagonista de diecisiete años evita a toda costa. *Mala onda* constituye tal vez el mejor paradigma de lo que eventualmente se transformará en el único modelo para la sociedad chilena: conductas de un consumismo febril, privatizaciones de los servicios básicos, privatización de la educación superior, privatización de la salud y las pensiones y la apertura ilimitada a la inversión extranjera. Estos *Weltanschauungen* de Fuguet y Matías sobre la globalización y la cultura norteamericana serán adoptados y glorificados por los futuros gobiernos democráticos de Eduardo Frei y Patricio Alwin e incluso por los socialistas Ricardo Lagos y Michelle Bachelet (18).

Sorprenden estas valoraciones pues una lectura atenta de la desafección de Matías por su ciudad tiene mucho que ver con el oprimente panorama político, además del conservadurismo, hipocresía y actitud acrítica de su entorno. De hecho, el barrio alto y todo el espacio del Santiago de las clases privilegiadas (y la ciudad balneario de Reñaca) se asocian en la novela al desmoronamiento del narrador-protagonista. Existen además varios momentos en la novela donde Matías crítica la norteamericanización de su entorno y la manera acrítica como la aceptan sus padres y sus amigos, ejemplos de esto son la referencias a la hamburguesería Pumper-Nic, “una mala copia”, la pasión de su madre por los *brunch* después de su “viaje número cuatrocientos a Miami” (55) o la admiración profesada por todos sus amigos a Rusty el californiano surfista. Creo más acertada la valoración de Venkatesh cuando afirma:

Though critics have often pegged Fuguet as a malevolent purveyor of neoliberalism, I suggest the representations of northamericanized space within *Mala onda* reflect at the very least an ambivalence towards accepting the United States within Santiago. Fuguet subtly places in balance what Arjun Appadurai calls the two diverging concepts of ‘cultural homogenization’ and ‘cultural heterogenization’” (317-318).

Ciertamente Matías no es nada leve, es más bien un adolescente apesadumbrado que observa de manera muy crítica la complicidad de su familia y entorno con el régimen a la vez que pretende vivir en un mundo que no es el suyo. Después de todo Fuguet da cuenta de cómo este

proceso que permea todas las sociedades contemporáneas descentra el sujeto, pues como dice

Beck:

This *internal*, involuntary and often unseen cosmopolitanization of the national sphere of experience is occurring, however, as a concealed ‘side-effect’ of economic globalization that is, with the power and autonomy of digital capitalism. It has to be said: it is not socialism that is establishing this beneficent disorder in the world, but nationally unbounded capitalism [...] a plural world citizenship is to some extent soaring with the wind of global capital at its back (29).

Es la dualidad de esta experiencia global potenciada por el capitalismo liberal pero limitada por la realidad política y social nacional lo que provoca una angustiosa disonancia en el narrador-protagonista. El desarraigo de Matías tiene que ver con ese mundo al que pertenece por razón de clase pero del que desconecta progresivamente, en gran parte por esta exposición a la cultura global, y solo se encuentra a sí mismo precisamente cuando se aleja mental y físicamente de todo eso que le resulta podrido en su entorno. Fuguet escribe desde el desencanto con una sociedad aquiescente frente a la dictadura, norteamericanizada en la superficie pero terriblemente retrógrada, aparentemente moderna pero en realidad negada al cambio.

De hecho, el único momento cuando Matías dice sentirse realmente feliz en Santiago es al final de la novela, después de abandonar la casa familiar:

Cuando me desperté y lo vi todo rojo, supe de inmediato donde estaba. No me asusté, ni dudé por un segundo. Estaba en el City Hotel, en la habitación 506, en pleno centro de la ciudad, no lo suficientemente lejos aún de todo lo que me trajo hasta aquí en primer lugar. Este lugar es de lo mejor, pienso [...] esto no lo puedes olvidar, esto es lo que andabas buscando” (308-309).

Más tarde después de tomar un café que “tiene el sabor de la libertad” sale a pasear:

El barrio éste es infinitamente más antiguo y dejado de la mano de Dios que el resto del centro. Miles de personas llenan la calle transformándola en un bazar [...] Inmediatamente después del desayuno salí a la calle y respiré la niebla matinal del Paseo

Ahumada. La calle se veía repleta de gente y me emocionó eso de estar viviendo algo que no me corresponde (312-313).¹⁹

En ningún otro momento, salvo en Río, expresa Matías felicidad quizá porque en ese deambular por el centro, al igual que en Río, puede ser otro. La energía de este barrio popular y la satisfacción de haber dejado atrás las restricciones de su entorno social le hacen, finalmente, sentirse vivo. Poco después encuentra en un kiosko de prensa la Revista *Village Voice* donde aparece la entrevista a una estrella de rock, un modelo a seguir, que él considera su salvación. Se trata de un niño bien desclasado, que abandona su barrio privilegiado en el Upper East Side de Manhattan por el humilde East Village y encuentra allí su hogar. Esta epifanía, cuando Martín comprende que existe un mundo alternativo, ocurre precisamente allí, solo, en medio del espacio urbano del que inicialmente no se siente parte pero que adopta como suyo. Aunque finalmente lo deja y vuelve a casa para responder a una responsabilidad: cuidar del padre atribulado por el abandono de la madre, pero con dudas y reticencias: “Cuando volvimos al departamento quise proseguir en el taxi y retornar a mi habitación 506” (351). Un hotel venido a menos en el centro histórico depauperado son ese lugar que andaba buscando, al que tiene que renunciar y volver a casa, pero “uno puede estar y no estar” (353).

La música es ciertamente una manera privilegiada de estar en otros sitios, o de escapar el mundo que se habita físicamente. Matías sugiere su intención de buscar refugio en esta audiotopía alternativa cuando se refiere al legado de Alejandro Paz quien no solo lo introdujo a Josh Remsen sino que le deja su disco cuyo título encierra ya una promesa de futuro. *El coyote se comió al correcaminos*, el perdedor que finalmente gana, ese es el único indicio de esperanza en medio de tanta derrota.

¹⁹ Esta escena evoca sin duda el final de *Qué viva la música* aunque Matías está muy lejos del desclasamiento radical de María del Carmen Huerta.

4.9 Cruising Sanhattan al ritmo del Funk Metal



Figura 41: Sanhattan: el nuevo Santiago financiero de los años 90
Fuente: Wikipedia

Sometimes I think I'm blind
Or I may be just paralyzed
Because the plot thickens every day
And the pieces of my puzzle keep crumblin' away
But I know, there's a picture beneath
Indecision clouds my vision
No one listens...
Because I'm somewhere in between
My love and my agony
You see, I'm somewhere in between
My life is falling to pieces
Somebody put me together

Mala onda abre con estos versos de la canción *Falling to Pieces* del grupo norteamericano de Funk Metal *Faith No More*. Este epígrafe ya nos remite al progresivo desmoronamiento psicológico de Matías, que necesita desesperadamente encontrar sentido a su vida y que alguien “put him back together again” como Humpty Dumpty. En este sentido esta novela tiene mucho en común con *La tumba* de José Agustín y no es casualidad que las dos novelas comiencen con

sus protagonistas tumbados, Gabriel Guía en su cama y Matías en una playa brasileña. Matías Vicuña siente que su vida se cae a pedazos en un Santiago convulso y busca sentido en una vorágine de sexo, drogas y rebeldía al ritmo vertiginoso del rock y la música disco, de la misma manera que Gabriel Guía recorría las calles de la ciudad de México buscando alivio a la gran angustia existencial que lo consumía. En ambas novelas los personajes sienten el vértigo de un mundo que da vueltas a su alrededor y del que se sienten progresivamente alienados pero, a diferencia del personaje de José Agustín, Vicuña encontrará al final una posible redención que lo salva de la caída final.

Volviendo a la canción, resulta interesante analizar los versos restantes, que Fuguet omite, porque resuenan en la novela en cuanto permiten establecer una asociación entre la indecisión y el malestar del protagonista con el plebiscito:

Layin' face down on the ground
My fingers in my ears to block the sound
My eyes shut tight to avoid the sight
Anticipating the end, losing the will to fight
Droplets of "yes" and "no"
In an ocean of "maybe"
From the bottom, it looks like a steep incline
From the top, another downhill slope of mine
But I know, the equilibrium's there
Indecision clouds my vision
No one listens

La alusión al momento histórico que se vive dentro de la novela es clara, una elección que se da por perdida, al igual que sus consecuencias para el protagonista, que se tapa los oídos y los ojos para no escuchar ni ver a su alrededor. Ciertamente esta es la situación de Matías, su “plebiscito interior”, como lo ha llamado recientemente Héctor Hoyos, pero este no solo es una alegoría del plebiscito de la nación como afirma este crítico, es también resultado del mismo. La anticipación de un final previsible provoca en el protagonista parálisis, ceguera, inacción, apatía,

y finalmente derrumbe. Fuguet recurre pues de nuevo a esa estrategia, que podríamos llamar elíptica, al aludir a canciones de gran significación para la narración pero cuyas letras se omiten, en este caso parcialmente.

Falling to pieces salió al mercado en julio de 1990 y la banda Faith no More fue invitada a estelar en el Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar en febrero de 1991, el primer festival de la democracia, convirtiéndose en una banda de culto entre la juventud chilena.²⁰ Aunque el grupo no interpretó esta canción durante sus actuaciones, su tremenda e inmediata repercusión aseguraron la difusión del disco *The Real Thing* al que pertenece el tema. De tal modo, Fuguet se vale de un referente muy cercano a los jóvenes chilenos de su época para acercarlos al dilema existencial y político de un joven en los años oscuros de la dictadura sumido en una inevitable mala onda.

Podría decirse que la narración de Matías es el intento de superación de esa mala onda, al interior de la familia y de la sociedad. A la vez que el país acepta legitimar al dictador que propulsará un desarrollo económico y modernización nunca antes vistos en la economía chilena

²⁰ El Festival de Viña es la competición musical más importante en el mundo hispano y un evento televisivo de gran importancia en Chile. Se celebra todos los años en febrero en Viña del Mar, Chile desde 1960. Además de la competición el festival cuenta con una nómina de invitados de relevancia internacional que refleja los gustos musicales del momento. En 1980 Gloria Gaynor, cantante del éxito disco *I will survive* fue la invitada de honor y al siguiente año lo fue otro grupo de música disco de Miami KC and the Sunshine Band, en 1986 y 1988 Laura Branigan muy famosa en Chile por su canción de eurodisco *Gloria* (1979). Todos estos invitados atestiguan la enorme popularidad de la música disco en Chile a finales de los setenta y principios de los ochenta (ver *Emol.com*). La presentación de Faith no More en 1991 causó mucho revuelo en Chile tanto por ser la primera vez que se presentaba una banda de rock duro, al parecer un error de los organizadores, como por los gestos irreverentes que protagonizó Mike Patton (besó y agarró el trasero del presentador). La banda causó un gran impacto en la juventud chilena hasta el punto que aún hoy sigue siendo muy popular en ese país, donde han tenido actuaciones en 1995, 2009, 2010 y muy próximamente en septiembre de 2015 dentro del festival Santiago Gets Louder (vee *Faithnomore4ever*). Es interesante notar que en el festival de 1991 actuaron también Los Prisioneros por primera vez, luego de haber sido vetados en 1987.

aunque a costa de la justicia social y la libertad; el narrador-protagonista consigue superar su aislamiento al encontrar su lugar en una familia en cierta forma deschecha que sin embargo le ofrece la esperanza de una posibilidad de salvación. Así termina su narración desde lo alto del Cerro de San Cristóbal mientras pedalea hacia la ciudad más abajo: “Es como si el viento me purificara. Es como si tuviera ganas de llegar. De avanzar. De dejar la mala onda, la duda, enfrentar lo que me espera allí abajo. Sobreviví, concluyo. Me salvé. Por ahora” (354).²¹ Esta escena es un claro homenaje al cuento de Antonio Skármeta “El ciclista del San Cristóbal” (1969), en el cual un muchacho se enfrenta en una carrera de ascensión al cerro mientras su madre se debate entre la vida y la muerte. En el cuento de Skármeta el ciclista imagina salvar a la madre con su gesta, al final llega el primero y sin llegar a celebrarlo con su equipo corre a su casa donde la encuentra restablecida. Mientras que en *Mala onda* el protagonista da vueltas en la cumbre hasta que se decide a regresar pues “the equilibrium’s there” como dice la canción. Matías, cachorro de la burguesía local, vuelve al redil abandonando el pesimismo del renegado de clase y pasa de ser un inadaptado social a un joven algo más maduro, convertido en el protector de su padre, y con cierta esperanza en el futuro. Un futuro incierto tanto para él como para Chile. Este final hasta cierto punto feliz aunque ambiguo ha sido uno de los puntos más polémicos de la novela por considerarse una salida fácil y conformista a la incipiente rebeldía del protagonista (Palaverisch, Olea). En un mundo sin futuro, Matías opta por sobrevivir aguantando, pero solo “por ahora”.

²¹ Según una anécdota relatada por el propio Fuguet, después de entregar el manuscrito en la editorial Planeta se fue de vacaciones a Bariloche y durante toda la estancia se sintió obsesionado por la novela. A su regreso a Santiago, volvió a la editorial y añadió a mano la última frase, “Por ahora”. Una nota cautelar que añade un matiz importante al optimismo del final del libro.

Sin embargo, es importante notar que a diferencia de Chile, Matías no opta por una figura paterna fuerte y protectora que lo salvará del caos, muy al contrario el salvador es él, el hijo, joven imberbe y lleno de confusiones frente a la vida, quien tendrá que hacerse cargo en cierta medida de las riendas de la familia, ante el infantilismo y el desamparo del padre, un adulto en muchos sentidos abominable pero sensible y obsesionado con el mundo juvenil. Mientras que el destino del país se dirige a la permanencia y el orden al mando de una figura fuerte que no permite ninguna disensión, el de nuestro protagonista augura un cambio profundo en su vida y la de su familia, incierto y traumático pero basado en la libre elección. El futuro era de los jóvenes. Y así lo fue también para el país, no olvidemos que la novela se escribe justo en el momento que Chile estrena su democracia después del plebiscito de 1988 que da un rotundo NO a la continuidad de Pinochet. Esos jóvenes que reclamaban en “La voz de los ochenta”: “seremos fuerza seremos cambio/ no te conformes con mirar/ en los ochenta tu rol es estelar”, consiguen al fin liberarse del dictador al final de la década.

Está claro que en gran medida, y a través de un testigo nada común, *Mala onda* reconstruye con estimable éxito los estragos de ese pasado dictatorial para una generación cuya juventud quedó marcada. No se equivoca Fuguet cuando dice: “Yo no sé si se ha escrito la gran novela de la dictadura. Puede ser, pero no es tema mío. Aunque yo creo que *Mala onda* es una buena novela sobre la dictadura”. De hecho, es un aporte innovador a ese subgénero dentro de la literatura latinoamericana al exponer la visión de un régimen dictatorial desde la experiencia de un adolescente apolítico y apático que observa desconcertado cómo sus mayores en apariencia modernos y liberales apoyan sin fisuras a un dictador retrógrado, corrupto y, como diría su héroe infantil Papelucho, subdesarrollado:

—Tus padres van a votar por el SÍ, ¿no?
—Obvio.
—¿Y qué piensas hacer al respecto?
—Nada. ¿Qué voy a hacer? [...]
—Estoy aburrido de perder, Flora —le digo.
—Entonces intenta crecer.
—No sé si sea ésa la solución. (262)

La alternativa de crecer para ser como sus mayores, cómplices de una dictadura no parece una solución deseable.

4.10 El evangelio de la música rock: La música como salvación

Now do you believe in rock and roll?
Can music save your mortal soul?
Don Mclean, *American Pie*

Antonio Skármeta habló en su ponencia de 1979 del “evangelio de la música rock” como la “cruz de ceniza en la frente de los escritores de mi generación”, pero no podía imaginar que una década más tarde esta valoración sería igualmente válida para un escritor, chileno como él pero nacido no en los cuarenta sino en los sesenta. La persistencia del rock y sus múltiples evoluciones como marcas de identidad de generaciones de escritores es una realidad a la que ya estamos acostumbrados. Skármeta supo ver en el rock una nueva forma de militancia y trascendencia, una nueva manera de alcanzar utopías y darle sentido a la existencia pues como dice Frith: “Music is a material practice offering a transitory experience of the ideal” (*Taking Popular Music Seriously*, xii).

Don Mc Lean en su famosa canción de 1972 *American Pie* pide incluso una profesión de fe: “*Do you believe in rock and roll?*” y se interroga sobre el poder redentor de esa nueva religión que han adoptado los jóvenes: “*Can music save my mortal soul?*”. Esta es la manera

como la aborda Alberto Fuguet en su primera novela: la música como vía de salvación. En *Mala onda* la música permea todas las actividades del narrador-protagonista, está siempre presente en muchas de sus manifestaciones pero es a través del rock y la música disco como el personaje articula una nueva estructura del sentimiento, para usar el conocido término de Raymond Williams, que le permite no solo dar sentido a una realidad opresiva y degradada sino sobrevivir a ella.

La música en *Mala onda* es una vía de exploración y conocimiento, pero también tiene un claro carácter clasista e ideológico. Los comunistas y los militantes del NO escuchan canciones en español y favorecen a cantautores de canción protesta como Silvio Rodríguez, Violeta Parra, Víctor Jara y Mercedes Sosa. La primera vez que vemos esta asociación en la novela es durante el viaje de curso en Río de Janeiro:

Me apesta este tipo de conversaciones. Los tipos parecían californianos pero pensaban como rusos y eso era sospechoso. Uno de ellos, polera Che Guevara (yo, saco de huevas, pregunté quién era), nos invitó a todos a Niteroi a escuchar a un panameño sedicioso que tocaba canciones de Silvio Rodríguez. La empleada de mi casa, que está por el NO en el plebiscito, escucha Ojalá y otras canciones en castellano; intuí, por lo tanto, lo que me podía esperar. (11)

Matías reniega igualmente de la canción protesta y de la canción folklórica, no se identifica para nada con el afán utópico de la música "autóctona" latinoamericana. De hecho ni siquiera entiende muy bien cuando sus nuevos amigos brasileños le expresan su solidaridad con respecto a la situación política de Chile y comparan la dictadura de Pinochet con la de Figueiredo. Aunque rechaza esa música y el lado "comunistoide" de Cassia y sus amigos, se deja seducir por ella en parte porque cuando la conoce ella lleva una agujereada camiseta de The Clash. Sin embargo, sus experiencias en Brasil marcan a Matías mucho más de lo que imagina en ese momento; al explotar la burbuja de joven burgués apolítico y superficial en la que vive, la

estancia en Río cambia para siempre su perspectiva. Así cuando revisa una prueba sobre *Casa de campo* de Donoso y se da cuenta que no pudo realizar la asociación de lo narrado en el libro con el golpe de 1973 y la represión que este desata reflexiona sobre lo que comenta su profesora:

La Flora escribió junto a mi respuesta: «Tanto por lo que se deduce de la lectura, como por lo que conversamos en clase, parece claro que Donoso está hablando del Golpe de Estado de 1973. ¿Te parece normal que se torture, que ocurran secuestros, que los sirvientes castiguen a los niños con autorización de los padres?».

La prueba, me doy cuenta, se realizó antes de irme a Río. Por lo tanto, no vale.
(221)

Está claro que él ya no se considera el mismo joven ingenuo y ciego a la terrible realidad de su entorno que era antes de aquel definitorio viaje.

Para Matías, sin embargo, sus particular audiotopía está obviamente asociada al rock. Para él, esta música, sobre todo si va unida al consumo de drogas, lo expresa todo, su inconformidad existencial, sus ansias de libertad, la búsqueda de la felicidad. Todo su mundo está plagado de referencias a esta música que define su existencia (en negritas):

y juntarme con la Cassia y Joáo y el loco del Dinho e Ivo, no, el Ivo no estaba, estaba Alfredo, el de los anteojos estilo **John Lennon**, y Patrick, el de la polera **Sid Vicious** y las estampitas de cartón con el ratón Mickey, que después lamimos y me hicieron alucinar: discos de **Grand Funk**, de **Santana** y la **Janis**, un olor enfermo de picante a *maconha* y unos tipos que pintaban con colores diversos, que luego se unían y generaban otras formas, colores gruesos, en manchones anchos, que se abrían. La Cassia puso entonces un video de la Sonia Braga bailando en pelotas en un departamento lleno de televisores y todo me parecía más lento, súper lento, todos tirando, la música, los colores, la Cassia riéndose, bailando desnuda, tan rica ella, en la terraza, con las luces, la huella de la tanga que se veía blanca y mordible y yo cantando en portugués, medio llorando, metido hasta dentro, todos saltando, todo dando vueltas, tranquilo y rápido, rápido y rajado, y la voz de **Morrison**, o un tipo gordo y peludo, onda Demis Roussos, hablando de filosofía, abriendo una cajita, tirando un montón de polvo sobre una mesa, un cerro de azúcar flor sobre la mesa de vidrio, la guitarra de **Hendrix** sonando y decenas de tarjetas de crédito tirando líneas, pruébala, viejo, todo legal, no seas huevón, y luego el estallido, una lágrima gruesa aflorando en mi ojo, la nariz como un nudo que finalmente cedió. No hay como las pajillas multicolores de McDonald's, dijo Alfredo, y se introdujo una gigantesca en la nariz justo cuando sonaba algo brasileño, o africano, no sé, era alguien muy bueno, tan bueno como el polvo que la Cassia esparció en uno de sus pezones para que lo lamiera, para que lo aspirara, mientras **Page** o **Clapton** seguían tocando, alguien que les

daba y les daba a los instrumentos, todo daba vueltas y más vueltas, como detenidos todos en el mismo surco, sin escapatoria, el disco rayado y el parlante a punto de estallar, yo asustado, más asustado que la mierda, fascinado a mil. (15-16)

El vértigo de la existencia va siempre asociado en *Mala onda* a esa especie de orgías acústicas que acompañan las exploraciones de Matías Vicuña. Su identidad es bastante problemática, se siente desconectado del mundo y su autoestima es muy baja pero la música funge como escudo frente a sus dificultades:

no eres igual al resto. Eres peor. Aunque, si hicieran una encuesta, probablemente el resultado sería el contrario. Tú mismo dirías que estás sobre la media, la Flora Montenegro y la Luisa siempre te lo recalcan, pero quizás sea ése, justamente, el problema. Eres peor, pero nadie lo sabe: ése es tu secreto. Es una cuestión de desigualdad, de no saber amoldarse, de ser distinto, nada más. ¿Quién sabe? Pero da lo mismo: igual duele, igual incomoda, igual te aleja de todos, igual alejas a todos. (136)

El uso de la segunda persona aquí enfatiza la sensación de extrañeza y alienación de Matías, su incapacidad de encajar en el grupo. En este momento de la narración Matías va en su coche al encuentro de sus amigos y la noche, y a estas observaciones se superponen las canciones que va oyendo en la radio y que contrastan o van acordes con su ánimo.

En *Mala onda* se manifiesta la clara asociación entre el rock y la libertad típicas de las culturas juveniles (Frith). Escuchar rock es una manera de escapar de Santiago, Chile y la dictadura, por la vía de esas utopías musicales puede trascender las limitaciones de su entorno. Por eso Matías y Alejandro Paz hablan recurrentemente de marcharse a Río, Nueva York o Los Ángeles. Aun cuando no son especialmente reprimidos por el régimen en su condición de hijos de la burguesía, se sienten presos en una sociedad militarizada y de mentalidad atrasada:

O ir a Nueva York, huevón; meterse al CBGB, cachar a la **Patti Smith** en vivo. Ésa es vida, pendejo, no esto. Un día en Manhattan equivale a seis meses en Santiago. Regresar a Chile, loco, a este puterío rasca, bomb, con los milicos por todos lados y la repre, las mentes chatas, es más que heavy. Es hard core. Si basta escuchar la radio para cachar lo mal que estamos, Matías. ¿Cuándo van a tocar aquí algo de **The Ramones**, algo de los **Pistols**? Hazme caso, huevón, y lárgate: go west, my son, go west. (69)

Para estos jóvenes el "atraso cultural" de Chile se mide precisamente por su falta de acceso directo al rock del momento, en este caso las bandas punk por excelencia. La ausencia de grupos contestatarios como The Ramones y los Sex Pistols de los medios es una manifestación más de ese atraso. Matías y sus amigos se pasean por las tiendas de discos buscando novedades, a veces inencontrables, y esto contrasta con el fácil acceso a formas musicales despolitizadas como la música disco: “*Subes por la Kennedy, que brilla ancha y blanca bajo esas luces de mercurio, y sigues cambiando la radio, horrorizado de tanta onda disco, en qué quedó el viejo rock and roll*” (60). Como ya hemos visto, Matías constata la influencia de películas como *Fiebre de sábado por la noche*, cuya música ha sido incluso convertida en versión *bailable soft*, “tipo Ray Coniff” para el disfrute de viejos rotarios que viven así su versión domesticada de la modernidad musical. La omnipresencia de la música de *Saturday Night Fever* que Matías registra en la radio, la televisión y las fiestas deja claro que todas estas instancias de la cultura pop eran permitidas siempre y cuando resultaran inocuas para la dictadura, incluso eran promovidas en los medios y obviamente usadas como forma de control social. Por lo tanto, el personaje tiene hacia ella una actitud ambigua, por una parte le repele pero cuando se deja arrastrar por ella es cuando encuentra su única posibilidad de goce.

Mientras la música disco reina en Chile el protagonista y sus amigos buscan escuchar un rock más alternativo. Los amigos de Matías conocen y analizan la música de todos los grupos y cantantes del momento como Grand Funk Railroad, Talking Heads, Led Zeppelin, Pink Floyd, Genesis, Kiss, Santana, Pete Townshend, Blondie, Pat Benatar o Supertramp, incluso disfrutaban de la comicidad de The Blues Brothers que acaban de descubrir en la película del mismo nombre estrenada precisamente en 1980. De hecho, Matías señala que en su estreno en todo Chile solo la

vieron él, Nacho, Papelucho, Lerner y McClure, lo cual manifiesta su convicción de pertenecer a un pequeño grupo de elegidos capaces de apreciar la buena música. Fuguet tematiza este esnobismo precisamente en una escena en una tienda de discos: “Revisamos los discos a la venta. Importados, obviamente. Empty Glass de Pete Townshend me cautiva (arribismo intelectual producto de leer Rolling Stone a horas indebidas, me doy cuenta)” (117).²² Esta ironía autocrítica nos da una nueva perspectiva sobre la compleja conciencia de sí mismo de Matías pero, si revisamos las letras de *Let my love open the door*, el tema más exitoso de este álbum, encontramos otras claves: “I can stop you falling apart.../Release yourself from misery/There’s only one thing gonna set you free/That’s my love, that’s my love”. Matías aprenderá a confiar en el poder redentor del amor, en su caso paterno-filial, como salida a su crisis.

El rock en español aparece representado por la banda argentina Sui Generis y su cantante Charlie García cuya mención suscita una conversación muy irónica que pone en entredicho la repercusión internacional de los rockeros hispanohablantes:

—Es mentira.

—Como eso que decían sobre *Rasguña las piedras* de Sui Generis —dice el Nacho—. Eso de que Charly García le dedicó el tema a una chica que sufría de catalepsia y que fue enterrada viva.

—Eso es verdad: lo dijo el propio Charly García a una revista.

— *I doubt it* —responde el Nacho con su mejor acento.

—Igual da como cosa: que te entierren vivo —agrega Cox.

— *Who's Charly García?* —pregunta, algo urgido y bastante borracho, el Chino.

— *He's this Argentinean singer, dude* —le contesta el Nacho.

— *Is he any good?*

— *Latin Americans like him* —opina el Rusty. (240)

²² Pete Townshend era guitarrista y compositor de *The Who*, uno de los grupos más influyentes en la historia del rock surgido en 1964 como parte del movimiento Mod. Ellos son los autores del himno generacional titulado precisamente *My Generation* (1965). *Empty Glass*, publicado en abril de 1980, es el valorado primer álbum en solitario de Townshend.

La frase lapidaria de Rusty Ratliff, un surfista estadounidense con pinta de californiano que vive en Santiago, revela su condescendencia hacia el músico argentino. Sin embargo, este juicio queda matizado por el desprecio que Matías siente hacia el gringo precisamente por sus aires de superioridad y por ser tan estereotípicamente norteamericano.²³

Una de las obras musicales de más peso en la novela es el álbum *The Wall* (1979) de Pink Floyd, una ópera rock dedicada por entero a los temas del aislamiento y la autodestrucción. Es la música que acompaña uno de los momentos más esclarecedores de la novela para comprender el grado de alienación de Matías con relación al mundo que lo rodea:

El Rusty baja el volumen y pone a punto la ecualización. Por un segundo, lo único que se oye es el ruido del Papelucho aspirando. Después comienza a sonar la parte más conocida de *The Wall*: «*We don't need no education, we don't need no thought control...*»

—Tu turno, Vicuña —me dice Cox.

El Chino me mira. Me niego a la oferta.

«...*All in all it's just another brick in the wall...*» El Chino aspira lo que me corresponde y se sienta en el suelo, cierra sus ojos rasgados y dice:

—This is so fuckin' great, man.

El resto lo mira en silencio. El círculo está completo, solo falta la chimenea, la fogata, las cantimploras y los cortapalos. O quizás los pijamas. La típica onditita deprimámonos-que-para-eso-tenemos-a-los-Pink entra en juego, embriagándolo todo.

«*Mother, do you think they'll drop the bomb? Mother, do you think they'll like the song...?*»

Esto parece una ceremonia religiosa, pienso. O satánica.

He vivido antes esta situación. La he soñado. Sé todo lo que va a pasar. Conozco la onda. La «existencialidad» ambiental me agota. Me da vergüenza ajena. Especialmente los cánticos del Nacho, que se hace el volado pero no lo está del todo. Lo conozco. Es pose.

²³ El nombre de este personaje es un homenaje al personaje Rusty James de la novela *Rumble Fish* (1975) de S. E. Hinton y de la película del mismo nombre dirigida por Francis Ford Coppola en 1983. Fuguet ha reiterado la importancia de la película en su carrera creativa. De hecho, recientemente ha dirigido un documental titulado *Locaciones: Buscando a Rusty James* (2013), una “peregrinación” a Tulsa, Oklahoma, lugar donde se filmó “la película que me devolvió la fe” que busca explicar cómo el film “removió la conciencia y sentido estético de muchos jóvenes” (*Cinepata*). La autora del libro y coautora del guión de la película, es originaria de esta ciudad. Hinton publicó su primera novela *The Outsiders* (1967), considerado un clásico de la literatura juvenil norteamericana, con diecinueve años y usando iniciales para no ser discriminada.

«*Goodbye, cruel world, I'm leaving you today...*»

Todo está como debe ser: la oscuridad, los pitos, el vino, eso de estar tirados en el suelo, la música entre sinfónica y alucinógena que induce al suicidio. (238)

Matías no consigue compartir esta experiencia, la ve desde fuera. La actitud existencial de sus amigos le parece falsa, rutinaria. Su propio aislamiento se hace más profundo porque capta que lo que para él es un estado mental real y paralizante para ellos es tan solo un ritual vacío y previsible. La superficialidad de sus amigos choca con la desolación de las letras de *The Wall* y esto decepciona aun más a Matías con su entorno. Resulta interesante comparar este pasaje con el de la fiesta con los amigos de Cassia en Brasil. Aunque se trata de escenas muy parecidas y típicas del ambiente juvenil, hay una gran diferencia en la manera como Matías experimenta estas dos reuniones. Mientras en Santiago le choca el existencialismo impostado de sus amigos, en Brasil se deja fascinar por la alegría orgiástica y desbocada de la Cassia y sus amigos. Ni siquiera la música consigue borrar la “mala onda” que embarga a Matías desde su regreso de Brasil.

La figura que cristaliza todo el potencial liberador del rock es un músico ficticio llamado Josh Remsen, aun desconocido en Chile, quien acaba de publicar un álbum titulado *El Coyote se comió al Correcaminos*. Es Alejandro Paz quien le habla por primera vez de este músico cuya entrevista acaba de leer en la revista *Rolling Stone*. Paz lo trae a colación cuando Matías le comenta su sensación de aislamiento y soledad incluso cuando está rodeado de gente. A Paz le impresionan las palabras de Remsen sobre la alienación y la soledad y lo compara con Salinger y le recuerda a Matías que debe leer *The Catcher in the Rye*. Días después, impactado tras la lectura de la novela, Matías se enfrenta a su familia y abandona su casa siguiendo el ejemplo del protagonista con el que se identifica completamente. Mientras deambula por el centro de Santiago, encuentra en un kiosko la revista *Village Voice* donde aparece un artículo sobre Remsen en el que se lee:

Si Holden Caulfield hubiera nacido veinte años después, seguro que se hubiera convertido en Josh Remsen, el primer rockero judío postpunk, antidisco, criado en el exclusivo Upper East Side de Manhattan, hoy un héroe del East Village , lugar donde, después de años de vagabundeo compulsivo que lo llevaron desde las plantaciones de marihuana de Jamaica a los bares más duros de Dublín, este chico frágil pero tenso, de veintidós años, que nunca terminó la secundaria pero mete a Joyce sin temor en sus erráticas y embriagadoras letras, ha encontrado algo que, por ahora al menos, se atreve a llamar hogar. Por fin. (319)

Este hallazgo tiene la fuerza de una revelación:

Después grito de felicidad, a todo dar. La gente que atosiga el local me queda mirando. Aterrada. Yo me pongo los anteojos oscuros y mi gorra de cazador roja con negro, enrolló mi Village Voice y salgo como si nada —como si todo— hubiera pasado.
Por fin. (319).

Mientras que el descubrimiento de Holden Caulfield el 9 de septiembre es el catalizador de su ruptura con todos los valores negativos que representa su familia y lo sume en la confusión más profunda, el hallazgo el 10 de septiembre, justo el día antes del plebiscito, de Josh Remsen, ese nuevo héroe que proviene del mundo de la música, le proporciona una figura de referencia para encontrar una salida a la espiral de angustia y alienación en que se encuentra. Su identificación inmediata con esta nueva encarnación de su antiguo ídolo le permite comenzar a ver una luz al final del túnel. En otras palabras un personaje literario expresa su insatisfacción existencial y cataliza sus crisis, pero es una estrella del rock quien lo salva.

4.11 Mala onda y la tradición literaria

Como toda novela posmoderna, a novela de Fuguet es una narración de alto carácter intertextual. Abundan las referencias a la literatura hispanoamericana y norteamericana siempre mediadas por la experiencia del narrador-protagonista. A través de estos intertextos se abordan diferentes aspectos de la creación literaria, la relación política y literatura, pero sobre todo estas referencias permiten a Fuguet reflexionar implícita y explícitamente sobre los problemas de

identidad de sus personajes, particularmente Matías Vicuña. Por supuesto los nexos intertextuales también sirven a Fuguet para establecer su bagaje cultural y su raigambre literaria, a la vez que manifiestan las características de su programa narrativo.

A diferencia de la música cuyo acercamiento no requiere de intermediarios, en el caso de la literatura, Matías se sirve de una especie de Virgilio que lo guía en esa exploración de sí mismo a través de los libros. Se trata de Flora Montenegro, la profesora de literatura del colegio. Ella es una mujer culta y alternativa con una interesante historia personal y quizá el único miembro del mundo adulto que Matías considera aceptable: “Es valiente esta Flora. Sobre la solapa izquierda luce una chapita con la Mafalda y un letrerito del NO. La Flora, todo el mundo lo sabe, es de izquierda. Pero es inteligente. Quizás demasiado para alguien que recién cumplió los treinta. Estudió en París, vivió en la isla de Malta y se lo ha leído todo” (220). Matías ve en ella a una amiga aunque se da cuenta de las profundas diferencias de clase, de ideología, incluso de experiencia vital: “Pero la edad no es nuestra única diferencia, claro. A veces siento que ella ha vivido más en un día que yo en diecisiete años. La Flora ha viajado sin plata por el mundo entero y ha conocido cantidad de gente famosa, especialmente escritores e intelectuales que ella idolatra” (258). A pesar de esas diferencias ella termina convirtiéndose para Matías en una verdadera referencia intelectual y existencial, alguien con quien necesita compartir los hallazgos sobre sí mismo que va realizando precisamente gracias a la literatura.

Es a través de este personaje como conocemos del control sobre el consumo literario, pues los libros de la biblioteca no son del gusto de Matías porque fueron censurados por el Comité de la Buena Decencia “archienemigos” de la joven profesora. Ella no oculta su filiación ideológica y critica abiertamente al gobierno y al plebiscito como una mascarada. Matías en principio no

comparte sus opiniones pero no puede evitar sentirse fascinado por la sabiduría, coherencia de principios y libertad que emana Flora Montenegro.

La joven profesora les habla de Borges a quien conoció personalmente e incluso criticó por aceptar la condecoración de Pinochet, “y dio pie a un pequeño escándalo, ya que fue la primera vez que todos nosotros escuchábamos hablar de política en forma pública” (258), del artículo que está escribiendo sobre Julio Cortázar y del que quiere escribir sobre el tema del exilio en Nabokov y Cabrera Infante, ambos para publicaciones de universidades norteamericanas. Flora es cortejada por estas universidades, pero ella dice odiar los Estados Unidos y que no podría abandonar Chile.

Sus métodos son innovadores no solo en el acercamiento a los textos sino en la irreverencia: les hace analizar *Emma Zunz* desde la perspectiva femenina y critica al autor porque “según la Flora, Borges es un genio pero no sabe nada de sexo; por lo tanto, todo lo que dice cae en el vacío. Tampoco sabe de política” (258). O les enseña *Don Quijote* pero “más bien lo que hicimos fue trasladarlo al día de hoy y lo que se discutió fue que las novelas de caballería eran como las series policiales, como *Chips* o *Starsky y Hutch*; y que la gracia de este Cervantes consistió en transformar ese género. O algo así” (220).

La gran pasión de Flora Montenegro es la literatura hispanoamericana y, en su misión de guiar las jóvenes mentes de sus alumnos, abandona las lecturas requeridas por el ministerio (*Marianela*, *Niebla*) por otras más interesantes y actuales como *Boquitas pintadas*, *Las buenas conciencias*, *Sobre héroes y tumbas*, las obras de Vargas Llosa o las de Donoso:

—Parece que ustedes no vivieran en este país. O simplemente no saben leer. Las notas están lamentables. Antonia, ¿puedes repartirlas, por favor?

El libro en que se basó la prueba es *Casa de campo*, una novela demasiado gruesa y cara, y no muy fácil de digerir, encuentro. El autor es José Donoso y es chileno, pero vive en España porque —según la Flora— este país es tan chico, tan chismoso y

agobiante que el hombre no es capaz de escribir estando acá. Lo curioso, eso sí, es que todos sus libros hablan de Chile, lo que me parece una contradicción (221).

La cita es clave para entender la visión de la literatura de Fuguet, por lo menos en relación a la posición desde dónde y para quién se escribe. Recordemos que su proyecto es narrar la realidad, culturalmente muy transnacionalizada, pero desde dentro. Aun cuando Matías menciona varias obras de Donoso muy apreciadas por su profesora como *Coronación* y sobre todo *El obscuro pájaro de la noche*, queda claro que no conecta con estas obras, quizá no sienta que su existencia tenga nada que ver con “el uso de lo fantástico y lo alegórico y la forma parabólica de ver el mundo” (222) características del escritor chileno.²⁴

El caso de Vargas Llosa es diferente. En diferentes ocasiones el narrador menciona varias obras del autor peruano, específicamente *Los jefes/Los cachorros* sobre las cuales debe realizar un trabajo para su clase de literatura. También se refiere varias veces a *La ciudad y los perros*, novela favorita de Nacho, el mejor amigo de Matías. Vargas Llosa es el único escritor del *boom* al cual Fuguet demuestra confesado respeto y admiración. En la citada entrevista con Cabrera Junco, Fuguet cuenta la afinidad y alegría que sintió al leer las primeras obras de Vargas Llosa cuando era muy joven, asegura que lo sintió como un par que escribía como el aspiraba a hacerlo y se lo imaginó un escritor marginal y de culto. Esta es la manera como aparece Vargas Llosa en la novela, como un modelo a seguir:

Esto del mar y la camaradería y los amigos y, no sé, la lealtad o eso que uno cree que lo ata para siempre a alguien, me hace acordarme de ese libro que nos hizo leer la Flora Montenegro para Castellano [...] A mí, lógico, me correspondió con el Nacho y nos tocó hacer un informe –un análisis más bien- de *Los jefes/Los cachorros* de Vargas Llosa (190).

²⁴ Es remarcable cómo Fuguet pareciera estar dando forma narrativa a las características generacionales que plantea Antonio Skármeta en la ponencia que he discutido anteriormente.

De hecho, creo que *Los cachorros* es uno de los referentes importantes de *Mala onda* pues las dos obras tratan sobre jóvenes inadaptados, exiliados interiores que terminan renunciando a la pertenencia al grupo.²⁵ Precisamente en la escena anterior se inicia el progresivo extrañamiento de Matías con relación al grupo cuando él los observa nadar e intenta integrarse pero no llega: “Me siento ausente, claro. Inútil. Me podría ahogar y nadie se daría cuenta, creo. Y la sola idea de pensarlo me llena de pudor. Y odio. Y lata. Nadie es imprescindible, se me ocurre. Prefiero estar afuera que adentro” (191). El referente literario sirve entonces para introducir uno de los temas claves de la novela de Fuguet.

En la obra de Vargas Llosa el protagonista, Pichulita Cuéllar, pertenece a un grupo de amigos similar al de Matías que se pasean en auto por la ciudad, van de la playa a la piscina, de la pizzería al cine, van al *Bowling* y toman *milkshakes*, escuchan jazz, Elvis Presley y bailan mambo. Ambos tienen también un interés romántico que juzgan inalcanzable (Antonia, Teresita), aunque por diferentes razones, y son muy infelices por su incapacidad de encajar en el mundo que les rodea y terminan abandonándolo. Es evidente que tanto el carácter realista y juvenil y la temática “clasemediera” de *Los cachorros*, así como su prosa directa y veloz que reproduce la jerga de la juventud limeña de los años cincuenta dejaron su impronta en *Mala onda*.

²⁵ *Los cachorros* es una novela corta publicada en 1967. Al igual que las otras obras mencionadas por Fuguet, es una de las obras tempranas de Vargas Llosa, las cuales se centran en la interacción de grupos de adolescentes pertenecientes a las clases medias y altas de la conservadora y represiva sociedad limeña de los años cincuenta. *Los cachorros* cuenta la historia de Pichulita Cuéllar y sus cuatro amigos, alumnos de un colegio del privilegiado barrio de Miraflores. Cuéllar, niño modelo, es castrado por el perro del colegio y a partir de ahí sigue un proceso de extrañamiento, alcoholismo y rebeldía que lo convierten en un inadaptado social hasta que finalmente muere en un accidente durante una carrera de coches mientras sus compañeros de grupo forman familias y se integran de lleno a la dinámica de la vida burguesa.

Flora Montenegro es uno de los personajes con más peso dentro de la novela y no cabe duda de su influencia en Matías y sus gustos literarios, pero donde ella se revela verdaderamente crucial es en otras novelas que adquieren una mayor relevancia para el narrador aun cuando no sean recomendaciones suyas. Pocos días después de conocerlo, ella lo lleva a su casa en su coche y aprovecha para aleccionarlo “durante tres horas de libros, intelectuales, política, derechos humanos y sexo. En ese orden” (259) y al ver el lujoso edificio donde vive se despide llamándolo Gatsby. Por supuesto, para Matías la referencia alude a Robert Redford pero su compañera Luisa²⁶ le presta el libro y Matías confiesa:

Leí el libro con la dedicación con que, a veces, se prepara uno para ir a una fiesta donde sabe que va a estar la mina de sus sueños. Y aunque a Holden Caulfield no le gusta demasiado, a mí me mató. Daisy era como la Antonia y me encantó eso de que las mansiones se enfrentaran a uno y otro lado de la pequeña bahía. Pero me pareció más que injusto que la Flora me tildara de Gatsby. (259)

Obviamente contrastan no solo las circunstancias en que Matías lee la obra de Fitzgerald sino también su reacción. Mientras las demás obras de literatura son asignadas por Montenegro como parte del trabajo escolar, leer *The Great Gatsby* es una tarea que Matías asume por iniciativa propia, motivado por una curiosidad que tiene que ver directamente con su identidad:

Una semana después, la vi en el pasillo y le dije que había algunas cosas que me habían quedado dando vueltas y que si podíamos vernos más tarde. La esperé a la salida

²⁶ Luisa Velásquez es también uno de los personajes más interesantes del libro, ella es la rara y la intelectual del grupo, se la pasa observándolos: “La Luisa siempre ha amenazado con escribir una novela sobre todos nosotros. Según ella, el Chico Sobarzo sería uno de los personajes principales, ya que «representa la decadencia en su más puro estado inconsciente» y ejerce la misma atracción, en determinado sector del curso y del colegio, que ejercía Demian sobre Sinclair, por ejemplo Yo estoy en absoluto desacuerdo con ella: creo que yo sería un personaje literario mucho más interesante que el Chico Sobarzo, aunque ella lo niegue. Pero como la que se va a pegar la lata de escribirlo todo es ella, no puedo alegar demasiado” (95). Nótese la referencia a *Demian* (1919) de Hermann Hesse. Otra novela sobre un adolescente atormentado que tuvo amplio impacto en la juventud alemana del periodo de entreguerras y en la latinoamericana durante los años setenta y ochenta.

de clases, junto a su Fito naranja y terminamos en este restorán naturista con aires de Hare- Krishna, donde le dije que, a pesar de que solo tenía dieciséis años y que según algunos me sobraba la plata, no por eso era huevón. Después le cité casi de memoria el comienzo de *El gran Gatsby*, eso de que «mi padre una vez me dijo: cuando sientas la necesidad de criticar a alguien, recuerda que no todas las personas en este mundo han tenido las mismas ventajas que tú».

Ella me miró fijo y sonrió satisfecha: —Tienes razón. Solo te estaba probando. Me alegro de que hayas pasado la prueba. (260)

La joven profesora consigue su objetivo primordial, convertir la literatura en una experiencia central a la existencia, cuestionándola y transformándola, sin embargo el libro que consigue hablarle a su aún más joven alumno no es parte de esa tradición literaria en la cual ella ha depositado su querencia. Matías se identifica más con personajes de una tradición literaria mucho más lejana en términos geográficos pero mucho más cercana en sus aspectos vivenciales.

La novela que más explícitamente marca la conciencia de Matías Vicuña es también de procedencia norteamericana, se trata del clásico *The Catcher in the Rye* de J.D. Salinger. En este caso el libro llega a la vida del narrador a través de su admirado Alejandro Paz, quien no solo se lo recomienda sino que se lo presta e insiste en que lo lea. La vida de Matías es completamente alterada por la lectura de la novela de Salinger. Su identificación con Holden Caulfield lo lleva a abandonar su casa, hospedarse en un hotel céntrico y deambular sin rumbo por la ciudad que no le parece propia:

Y me doy cuenta de que sí, quizás es verdad, quizás Holden, o su voz, o su forma de ser, sí pueden ser llevados a la práctica. Eso es lo raro. Nunca me había pasado algo así con un libro ni una película, ni siquiera con un disco. O con una persona.

Esto de asumir su identidad tiene su encanto, pienso. Pero también me asusta, porque largarme a mentir así fue algo incontrolable, compulsivo. [...] No sé qué me está ocurriendo. Igual puede que todo esto estuviera ya dentro. Estas ansias e impulsos, esto de querer cortar con todo. Quizás sea verdad eso de que «los estímulos estimulan», como dice la Luisa, pero en mi caso es distinto: es más un ejemplo a seguir, un apoyo, un golpecito en la espalda. Es como un trago. O una línea de coca. Pero igual es peligroso. Igual me asusta. (250)

Sin embargo, la identificación adolescente de Matías con el personaje de Salinger no escapa la ironía de Fuguet cuando un poco más adelante el propio personaje señala lo ridículo de andar imaginando lagos helados en el centro de Santiago. Más aun cuando Matías trata de compartir su nueva pasión literaria con Flora afloran una serie de críticas que cuestionan la validez del libro para la profesora de literatura:

—Leí un libro increíble —le cuento—. Te lo recomiendo absolutamente. Se llama *The Catcher in the Rye*. Lo leí en inglés pero debe estar en castellano. Se lo podrías dar a leer al curso.

—Lo leí hace años. En español se llama *El cazador oculto*, aunque en Barcelona también se editó como *El guardián entre el centeno*.

—¿Y te gustó?

—No demasiado, la verdad. Es un poco adolescente, ¿no crees? Todo es tan obvio y sin sentido.

—¿Sí?

—De todas maneras. Si estás en la onda adolescente, lee *Huckleberry Finn*, por último.

—A mí me mató. No sé si está bien escrito o no, pero me pareció increíble. Súper sincero.

—Tendría que revisarlo. De todas formas me pareció lamentable eso de querer poetizar y hasta universalizar la problemática de un personaje que, seamos sinceros, no le interesa a nadie. O sea, las peripecias y mañas de un adolescente judío malcriado y autorreferente que se da el lujo de taimarse e irse a un hotel porque tiene los bolsillos llenos de plata no pueden interesarle realmente a nadie. Excepto a los críticos judíos, claro, que han inflado tanto el libro. (266)

No obstante, aun cuando Matías le concede desconocer la calidad literaria de la novela, se siente completamente decepcionado por el antisemitismo que nota en las valoraciones finales de su profesora. Poco antes Matías nos habla del secreto mejor guardado de su familia, el origen judío de sus abuelos húngaros, y nos confiesa su reacción visceral cada vez que percibe el antisemitismo, según él, muy propagado en Chile. Haber descubierto este rasgo en su profesora, su único referente intelectual, lo sume en la desolación más profunda y decide que no podrá verla nunca más. De tal manera, Fuguet nos expone a objeciones reales al clásico norteamericano pero le resta autoridad al asociarlas a prejuicios de carácter étnico que precisamente muestra el

personaje más culto, cosmopolita y comprometido políticamente con la causa latinoamericana de toda la novela. Es importante notar esta doble maniobra pues las críticas de Flora Montenegro a la obra de Salinger son perfectamente extrapolables a la novela de Fuguet que el lector tiene en sus manos ya que *Mala onda* también narra “las peripecias y mañas de un adolescente judío malcriado y autorreferente que se da el lujo de taimarse e irse a un hotel porque tiene los bolsillos llenos de plata” y esas aventuras “no pueden interesarle realmente a nadie. Excepto a los críticos judíos”. Estas palabras de Flora traumatizan verdaderamente a Matías. En efecto, en una de las escenas más conmovedoras de la novela él intenta ver los dibujos animados, pero ni el Coyote y el Correcaminos, ni Tom y Jerry, ni ninguno de los personajes de los *Looney Tunes* consiguen hacerle olvidar el desconsuelo que siente por los comentarios antisemitas de Flora Montenegro a propósito de Salinger y *The Catcher in the Rye*. Matías se identifica una y otra vez con los perdedores mientras se repite sus propias palabras: “Estoy aburrido de perder”.

La cuestión judía ha sido pasada por alto en la crítica, sin embargo es un aspecto muy interesante para comprender el alcance ético de la novela. Fuguet da bastante centralidad al tema pues, aparte de sus orígenes familiares, introduce otros personajes como la tía Loreto, la gran perdedora en la aventura extramatrimonial de su madre y su tío. Miriam es también una judía perdedora a la cual él mismo y otros hombres desprecian por su poco atractivo físico. Pero más importante aún, la pertenencia a una etnia perseguida se revela muy importante para Matías: “Mi madre es judía, de pura cepa. Igual que yo. Ley del vientre. Así funciona. Yo soy el único Vicuña judío. Si tuviera un hijo con la Antonia, por ejemplo, él no lo sería, con la Miriam sí” (173). Más adelante confiesa. “El tema me obsesiona. Quizás por eso no me resistí a la loca de Miriam: más allá de su calentura, me llamó la atención que me aceptara (aunque fuera por un rato), ya que eso

implica desafiar las leyes anti-goyim que son muy severas” (176).²⁷ Las contradicciones de Matías se evidencian cuando a continuación aborrece de Miriam y más tarde de su abuela a quienes considera feas, evidentemente por su aspecto étnico (en su primer encuentro con Miriam critica su predilección por Barbra Streisand, “esa narigona sobrevalorada” y especula que ella debe haberse operado la suya), a diferencia del abuelo judío alto, rubio, de ojos azules le parece guapísimo, con “pinta de príncipe refugiado” (174). Por otra parte, su sensibilidad se muestra cuando explica cómo conoció el secreto: “Por casualidad y porque este tema ha conseguido que viva siempre con las antenas paradas. El antisemitismo, por ejemplo, lo huelo a un kilómetro y, viviendo en Chile, paso con la nariz ocupada” (176).²⁸

Es precisamente su recién descubierta identidad judía lo que termina por desestabilizar y alienar a Matías: “Y es que de un tiempo a esta parte, desde que lo supe, así está mi vida: ni aquí ni allá, al medio y al lado, ni dentro ni fuera” (176-177). Este secreto no compartido, posteriormente le lleva a identificarse obsesivamente con el personaje de Salinger y más tarde con Josh Remsen, “el primer rockero judío postpunk”.

4.12 Matías Vicuña: Holden Caulfield o Papelucho adolescente

Además de *The Catcher in the Rye*, existe otro intertexto literario esencial en *Mala onda*. Se trata de *Papelucho* (1947-1974) de Marcela Paz (pseudónimo de Ester Huneeus), una serie de libros infantiles de obligada lectura para los escolares chilenos. Como hemos visto, la obra de

²⁷ Entre los judíos la palabra *goyim* se usa para referirse a personas no judías.

²⁸ Resulta interesante notar que Salinger se enteró después de su *bar mitzbah* que su madre no era verdaderamente judía sino de origen irlandés y católica, y había cambiado su nombre de Marie a Miriam para pasar como tal luego de casarse con su padre. Si bien, hasta donde sé, no está documentado que Fuguet conociera estos hechos, es llamativa la coincidencia en el tema del secreto familiar aunque a la inversa y también la elección del nombre Miriam para su personaje.

Salinger aparece numerosas veces en la novela y Holden Caulfield es el héroe de cabecera de Matías Vicuña. De hecho, Fuguet ha confesado en numerosas ocasiones que se arrepiente de haberle dado un lugar tan preponderante en la narración: “Si hay algo que no me gusta de esa novela es que tiene mucho de Salinger. Si hoy la volviera escribir haría el homenaje de otra manera” (“Encontrar una voz”).

Papelucho, sin embargo, nunca es mencionado como tal en *Mala onda*, excepto por el obvio homenaje de darle ese apodo a uno de los personajes del círculo de amigos de Martín Vicuña. De la misma manera que Marcela Paz y su héroe infantil no aparecen mencionadas en *Mala onda*, tampoco aparece ninguna mención explícita a las obras de Antonio Skármeta, indudable referente literario de Fuguet, aunque en su caso el homenaje es también muy reconocible en la escena final del libro. El hecho de que estos notorios intertextos chilenos aparezcan solo por alusiones mientras la obra de Salinger es parte del material narrativo y tiene un papel desencadenante en las peripecias del protagonista, merecería un estudio muy detallado. Aquí me limitaré tan solo a apuntar algunas notas porque creo que la atención a estas referencias nacionales han sido infravaloradas por la crítica y, sin embargo, puede esclarecer bastante el controvertido final de *Mala onda* y la lectura total de la novela.

La impronta de *Papelucho* es bastante obvia en la estructura misma de la novela ya que también se trata de un diario de vida con un narrador protagonista que cuenta las vicisitudes de su vida cotidiana junto a su familia y amigos. Su influencia es tan clara que los chilenos no tienen dificultad en reconocer en Matías Vicuña a un *Papelucho* crecido afrontando los dramas de la adolescencia:

En "Mala onda", Fuguet raptó a *Papelucho* adolescente —los plagios son el ingrediente secreto de la buena literatura— y lo mandó a dar vueltas de gallina ciega por el Santiago de la dictadura. Le dio la chapa "Matías Vicuña", pero no engañó a nadie con esa

martingala. Le reconocemos a Matías la voz, la mirada, y palpamos su soledad de eterno casi-huérfano, el pícaro hambriento de cariño (Castillo Sandoval).

El propio Fuguet ha escrito varios artículos sobre la importancia de esta serie de libros en su vida y en su obra. De hecho, *Papelucho* fue el primer libro en español que leyó luego de su regreso a Chile en 1976 y aunque ya contaba con doce años afirma que el diario de este niño de ocho años lo marcó de por vida, descubrió que era posible escribir sobre una vida como la suya con un lenguaje común y corriente y que esta aventura podía ser divertida, más aun se sintió profundamente identificado con el personaje infantil al que considera un alma gemela por su visión del mundo: “Yo, al igual que el insólito narrador, tampoco entendía este mundo freak, raro, atroz, en blanco y negro, llamado Chile. Porque Chile, más que el mundo infantil, es la materia prima de *Papelucho*”. En este artículo Fuguet afirma: “Es que Papelucho bien puede ser una de las voces más subversivas de la literatura chilena. Es un personaje precursor, fisurado, contestatario, irreverente, rockero, punki” y compara a su héroe infantil con el famoso personaje de Salinger en tanto que ambos habitan un mundo que les resulta extraño:

La novela de Marcela Paz apareció cuatro años antes que el famoso Holden Caulfield, de *El guardián entre el centeno* de Salinger. Tal como Holden, Papelucho es un niño privilegiado que, sin embargo, espera más de lo que le dan; su ultrasensibilidad le trae más problemas que beneficios. Papelucho capta que su familia, unida como sólo podría serlo una familia burguesa de los Cincuenta, es todo menos estable: el chico se la pasa todo el día solo, sus padres nunca están o, si están, se empeñan en castigarlo (“mi padre es cruel y me aborrece”, “mamá estaba como loca y me dio diecisiete pellizcos”).

Estas afirmaciones de Fuguet son interesantes porque parecen indicar una intención de restar importancia a la conspicua influencia de *The Catcher in the Rye* en *Mala onda* y establecer una genealogía nacional para Matías Vicuña:

Papelucho es la antesala del protagonista de *Mala Onda*. Sin duda. Uno de los títulos que Fuguet barajó en un comienzo para su primera novela fue: *Papelucho Jalado*. Qué pasaría si Papelucho tuviera 8 años más, dice Fuguet: Papelucho más ocho es igual a Matías

Vicuña. Porque, claramente, alguien tan brillante, tan autoflagelante como Papelucho, si le agregas hormonas y años, se convierte en este niño decadente. (Lind)

El narrador-protagonista de *Mala onda* no sería tan solo una versión chilenezada de Holden Caulfield sino también un Papelucho adolescente enfrentado a una realidad tumultuosa a nivel familiar, social y político. De hecho, hay un momento en la novela de una gran autorreflexividad e ironía cuando Matías se da cuenta de lo ridículo de su identificación con el personaje de Salinger:

Cuando casi le pregunté qué creía él que ocurría con los patos cuando el lago se congelaba en invierno, me di cuenta de que estaba en serios problemas y que quizás no debí leer *The Catcher in the Rye* después de haber regresado, borracho y deprimido, del horroroso cumpleaños de la Rosita Barros. Por suerte no abrí la boca; no hubiera sabido cómo explicarle, ya que el único lago con patos que conozco —laguna, más bien— está en el Parque O'Higgins y, como bien lo advirtió el concha de su madre del Nacho, en Santiago no nieva. (251)

Cuando Matías huye de casa solo toma la copia de *The Catcher in the Rye* y un frasco de Valium y se dedica a recorrer Santiago imitando a su héroe. Sin embargo, se da cuenta que esa identidad que él asume es falsa y está fuera de lugar.

Como hijos de la burguesía santiaguina, tanto Matías como Papelucho viven en zonas privilegiadas de la capital chilena, se codean con los más privilegiados, tienen familias igualmente desestructuradas y se rebelan incluso abandonando la casa familiar (Papelucho se fuga en casi todos los libros de la serie), pero la ciudad que habita Matías Vicuña es muy diferente de la que había habitado Papelucho. Obviamente es una urbe más grande y moderna, y Matías siendo mucho mayor puede recorrerla a sus anchas, pero también es una ciudad sitiada por la dictadura, sofocante y claustrofóbica.

Fuguet también ha explicado que mientras escribía *Mala onda* leía compulsivamente los doce libros de la serie para ayudarse a encontrar la voz de su protagonista. Uno de los aspectos

más entrañables y atractivos de *Papelucho* es precisamente su lenguaje. Marcela Paz trata de reproducir el habla infantil y crea un lenguaje actual, plagado de neologismos y cargado de expresividad. Fuguet asume este reto, pues su novela no resultaría realista si no reprodujera el habla de los jóvenes clasemedieros santiaguinos. El uso del lenguaje es uno de los rasgos más salientes de *Mala onda* y sin duda una de las razones su éxito entre los jóvenes chilenos de varias generaciones. Este es también uno de los aspectos más criticados de la novela, pues muchos han entendido la incorrecta sintaxis y el uso del *Spanglish* del narrador-protagonista como una señal de la inmadurez literaria del autor.

4.13 El consumo como modernidad y como marca de identidad

En el artículo citado Fuguet señala cómo una de las virtudes de *Papelucho* es la adelantada modernidad que implica, lo cual justifica su permanencia como un clásico de literatura infantil y para Fuguet un clásico de la literatura chilena en general:

Cuesta creer que, efectivamente, el primer libro fue escrito hace más de cincuenta años. La forma como recrea el lenguaje oral es asombrosa y su prosa está incrustada de marcas comerciales ("no conozco la costa, pero se me ocurre que debe ser llena de aventuras y además debe ser donde fabrican el chocolate Costa") y citas a la cultura pop ("era un hombre como Batman"). Lo curioso es que a pesar de atravesar cuatro décadas tan disímiles, *Papelucho*, tal como *Peter Pan*, nunca creció. Se quedó pegado en un 1947 que, gracias al ojo de Marcela Paz, nunca fue muy preciso. Con los años, algunas cosas fueron cambiando. Expresiones, modismos, adelantos técnicos. Pero *Papelucho* nunca cumplió los nueve años. Tomando en cuenta la moral de la época (algo que, aterradoramente, no ha cambiado tanto), este chico de pantalones cortos medios baggy y su eterno remolino capilar, salta a la vista que siempre fue un tipo tremendamente pasado-para-la-punta y, por eso mismo, espectacularmente contemporáneo. (Fuguet, 2002)

Notemos cómo el rasgo más sobresaliente de esta modernidad de *Papelucho* es precisamente la presencia de marcas comerciales y citas a la cultura pop en la serie infantil, partiendo incluso del libro original de 1947. Esta valoración del autor nos proporciona una pista

sobre uno de los elementos más notorios, y también criticados, de *Mala onda* la abundancia de referencias a marcas comerciales hasta el punto que se ha llegado a hablar del discurso publicitario como una de las características de la novela.

Se ha dicho reiteradamente que Fuguet constata en su primera novela los avances del neoliberalismo por la relevancia de la sociedad de consumo y americanización de la sociedad chilena en *Mala onda*. Si bien es cierto que la mención de marcas comerciales y referencias a la cultura pop es verdaderamente preponderante en la novela, también tiene razón el autor al señalar como claro precedente la serie de Marcela Paz. En la vida cotidiana de *Papelucho* abundan numerosos objetos y comportamientos típicos de una familia de clase de media de los años cincuenta y sesenta: radios, televisores, autos, teléfonos, cámaras fotográficas, calculadoras, máquinas de escribir, cómics, películas, veraneos en Viña del Mar, casinos, boy scouts, modernos edificios de apartamentos con ascensores y en entregas más reciente (*Mi hermano hippie*, 1971) hasta menciona avances tecnológicos que el héroe infantil incorpora a su lenguaje diario como teletipos, satélites, cápsulas espaciales, el Observatorio Interamericano de Tololo. Papelucho bebe coca cola, come cereales, salchichas y helados, ve la tele, incluso viaja en micro y descubre las zonas más empobrecidas de la ciudad. Sin duda, el héroe infantil es testigo de excepción de cómo la sociedad chilena de la segunda mitad del siglo XX se integra a un proceso de modernización mundial. El Matías Vicuña de Alberto Fuguet parece más bien una actualización de esa realidad ya registrada por Marcela Paz.

Jorge Sánchez Villarroel ha hecho un inventario de las menciones de marcas comerciales para destacar la relevancia del discurso publicitario en la novela dentro de lo que el llama “el supermercado textual”:

El solo hecho que en *Mala onda* se consignen 145 marcas comerciales, con un total de 257 menciones, en 287 páginas, ya es sintomático de la clara presencia -en el nivel nominal- del universo publicitario. Destaca en el texto de Fuguet en este conjunto la presencia de marcas correspondientes a las siguientes categorías de productos:

* medios de comunicación (27) * locales comerciales (19) * vehículos (16) * bebidas alcohólicas (16) * vestuario y calzado (14) * bebidas, jugos y helados (26), la mitad de las cuales corresponden a menciones de *coca-cola*.

El registro se completa con marcas referidas a otras clases de productos: perfumería (6), galletas y golosinas (6), medicamentos (7), líneas aéreas (6), chicles (3), equipos de audio (2), entre otros.

Este mecanismo de saturación referencial -en promedio, casi una mención de marca comercial por página (0,9 %)- otorga al mundo narrado de *MO* un contexto publicitario que, más allá de sus inmediatos efectos denotativos económico-comerciales, establece un sistema de referencias que apoya la construcción de un mundo narrado en el cual los personajes no solo consumen objetos genéricos: poleras, cigarrillos, zapatos, bebidas -por lo demás funcionales y despersonalizados-, sino que verdaderos productos, es decir, objetos dotados de una fuerte carga simbólica por efecto de su definida nominalización -marcación- en el universo textual de la publicidad. (122)

En efecto, existe una distinción notable entre el registro de un consumo casi siempre genérico como en *Papelucho* y un consumo categorizado por marcas comerciales, en muchos casos de lujo como este de *Mala onda*. La razón de ser de esta superabundancia de referencias comerciales apunta a dos objetivos esenciales. Por una parte, como nota Sánchez Villarroel, “El variadísimo espectro de productos de consumo consignados en el texto de Fuguet –insertos en la novela por vía de la cita de marcas ampliamente conocidas– nos proporciona un relato literario que pugna por mantenerse siempre en contacto con el mundo referencial externo” (124), pero más interesante aun, el conjunto de productos registrados por Fuguet coincide con las marcas de mayor atractivo para los chilenos de acuerdo a encuestas realizadas en los noventa. En tal sentido, cabe considerar esta referencialidad como una estrategia hiperrealista que busca acercar el texto a su lector implícito, es decir a los jóvenes urbanitas chilenos de esos años, pues como afirma Lipovetsky: “Vivimos en la época de la explosión democrática de las aspiraciones, las pasiones y los comportamientos estéticos. Al articular una economía en la que la lógica estética desempeña

un papel importante, el capitalismo artístico avanzado ha producido al mismo tiempo un consumidor estético en masa” (274). Para Lipovetsky el consumo ya no se organiza en torno a las nociones de clase, gusto y distinción elaboradas por su compatriota Bourdieu: “Los jóvenes de los barrios desfavorecidos ya no quieren zapatos para caminar: quieren Nike, Puma, Reebok” (278). Para estos jóvenes excluidos el consumo de marcas (estético) se presenta como utopía. La presencia de esos productos en el imaginario colectivo de las nuevas generaciones, aun cuando se limite a un horizonte soñado e inalcanzable, da fe de la integración de la sociedad chilena a un mundo global e interconectado, incluso por la vía de la publicidad.

La importancia del discurso publicitario en *Mala onda* es bastante obvia y no solo por la mención de marcas comerciales. Son muy frecuentes las referencias detalladas a la programación radial o televisiva: música, películas, programas, noticieros, dibujos animados.²⁹ De hecho, tanto la radio como la televisión tienen una presencia constante en la novela. Son frecuentes las escenas donde el narrador-protagonista cambia de canal o emisora y va nombrando lo que ve u oye. Matías compara muchas veces escenas o personajes de su vida con comerciales de televisión: “Mi padre se pone todo sexy y matador, mirando de reojo a las minas, encendiendo un pucho como si estuviera en un comercial de Viceroy” (56) o “Despierto tarde pero eso es fácil, lo difícil es no creérmelo, es sacar fuerzas para inventar algo, ver si vale la pena seguir en cama o saltar y brincar y abrir las mini-persianas, como si yo fuera ese imbécil del comercial de margarina” (103)³⁰. Incluso los asemeja a la sensación de irrealidad que le produce la perfección

²⁹ Recordemos que el título original de la misma era *El Coyote se comió al Correcaminos*, una clara referencia a los personajes de la serie *Looney Tunes* de la Warner Brothers.

³⁰ Resulta interesante notar la semejanza de esta escena con el principio de *Que viva la música* de Andrés Caicedo cuando María del Carmen se despierta tarde para la reunión con el grupo de

de la naturaleza: El cielo está tan azul-paquete-de-vela que todo parece un mal comercial de línea aérea” (169). Sánchez Villarroel analiza cómo numerosas escenas de la novela parecen construidas como si se tratara de *spots* publicitarios o video-clips y señala el marcado tono irónico que asume el narrador-protagonista frente a la publicidad televisiva.

En efecto, en las fragmentos citados más arriba vemos cómo estas referencias televisivas permiten a Fuguet establecer una distancia irónica con respecto a su propia realidad. David Foster Wallace en su extraordinario ensayo “E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction” (1993) ha analizado el papel decisivo de la televisión en la preponderancia de la ironía como forma de distanciamiento crítico de los jóvenes frente al mundo adulto y su impacto en la literatura norteamericana. Para el escritor norteamericano pertenecer a una generación que ha crecido expuesta constantemente a la televisión tiene unas consecuencias decisivas en la literatura de sus coetáneos, pues si bien todos están marcados por una rendición innegable al poder subyugador de los rayos catódicos, también han sido condicionados por la capacidad de autorreflexión y autoparodia que ha incorporado la televisión desde sus inicios. El acceso a la televisión como medio de entretenimiento privilegiado por los jóvenes ochenteros no solo unifica esa actitud ambigua hacia el medio mismo sino también el tono irónico e irreverente con que los escritores de esa generación se acercan a la representación de sus sociedades.

Los planteamientos de Wallace resultan muy esclarecedores con respecto a la narrativa de Fuguet. En su afán hiperrealista el escritor chileno se vale de la televisión y la publicidad como un elemento decisivo para dar forma a personajes y situaciones, pero también le permiten reflexionar de manera tangencial sobre el poder manipulador de los medios y su influencia sobre

estudios marxistas y, aunque al principio le cuesta, termina observando la realidad exterior a través de las persianas venecianas.

la política: “Mi hermana Francisca, que está en edad de votar, lo hará por el SI. Ella y todo su curso de poseros están por la Constitución de la Libertad. Me dice que ahora Chile es el país de Latinoamérica que más importancia le da a la publicidad. Puede ser. A mí la política me da lo mismo” (51). Es interesante la correlación implícita en este fragmento entre publicidad y política. En *Mala onda* Fuguet deja claro cómo la omnipresencia de los medios y la publicidad es utilizada por la dictadura para su proyecto de legitimación:

*Enciendes la radio: hay un jingle espantoso que llama a votar SÍ. Pero no, no más... Votarías NO, lo sabes: pero te faltan cuatro meses... cuatro meses para la mayoría de edad. O casi. Da lo mismo, te da absolutamente lo mismo. Cambias la radio. En la Carolina, Neil Diamond canta September Morn. Lo dejas. No tienes ganas de oponerte, solo de seguir. (137)*³¹

No hay que olvidar, sin embargo, que Fuguet escribe esta novela en una época post-Pinochet, varios años después del plebiscito de 1988, en el cual la publicidad jugó un papel decisivo, salvo que en este caso a favor de la restauración de la democracia en Chile. Creo que este es un factor importante a tener en cuenta pues pone en clara perspectiva el tan criticado conformismo del final de libro. Un aspecto esencial de la novela que aflora en este fragmento es la recurrida frase de Matías: “da lo mismo”. Esta frase la repite en muchas y variadas ocasiones como una letanía machacona que le permite eludir la responsabilidad de elegir entre el SÍ y el NO que divide la sociedad chilena. En muchos momentos Fuguet parece sugerir que esta apatía esta relacionada con el efecto narcotizante que genera la represión dictatorial unida a maniobras publicitarias como el eslogan “Vamos bien, mañana mejor” (51).

³¹ El uso de cursivas en este pasaje indica el uso de la segunda persona. En varios momentos de la novela este cambio en el punto de vista permite adentrarnos de una manera algo diferente en la conciencia del narrador-protagonista.

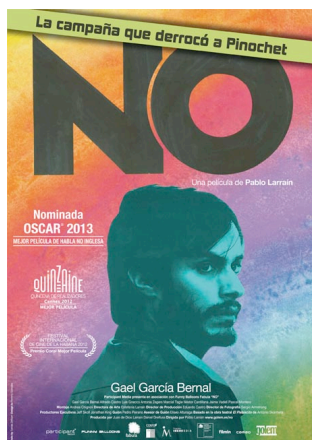


Figura 42: Cartel de la película *No* de Pablo Larraín (2012)
 Fuente: Fabula production / Participant Media / Funny Balloons. Chile

Hoy en día el papel de la Franja publicitaria del NO en el plebiscito de 1988 es de conocimiento mundial gracias a la película *NO* (2012) de Pablo Larraín, la cual obtuvo una gran repercusión internacional e incluso una nominación al Oscar a la mejor película extranjera. *NO* dramatiza precisamente el paradójico papel de los mecanismos de la publicidad para desplazar a Pinochet del poder en 1988 pues con su contagioso eslogan “La alegría ya viene” consiguieron vencer al dictador en su propio terreno. Curiosamente la película está basada en una obra de teatro inédita de Antonio Skármeta titulada *El plebiscito*. Skármeta relata en una entrevista que comenzó a trabajar el tema para la radio alemana a partir de la canción Vamos a decir que no pero se inspiró definitivamente para escribir la obra teatral “Después [que] leí que la canción del Vals del No, en una revista francesa era considerada como una de las 100 canciones que habían producido cambios en la historia. Había una foto de Florcita Motuda con su banda presidencial y estaba al lado de canciones de los Beatles, Rolling Stones, The Doors”.³² A base de una estética

³² Florcita Motuda es un cantante de Rock que se convirtió en una figura televisiva en programas de entretenimiento de los años setenta (Fuguet menciona su papel como El preguntón p. 184). Él compuso *El vals del no* usando base musical del *Danubio azul* que popularizó eslóganes como “todos juntos por el NO” o “el NO significa libertad”. Skármeta publicó en 2011 una novela

visual fresca y juvenil y unos ritmos muy pegadizos que enfatizaban el futuro (“la alegría ya viene”), y otras contribuciones como la de Los Prisioneros, la campaña publicitaria del NO consiguió batir a Pinochet por más de 10 puntos porcentuales.

En consecuencia, creo que el uso del discurso publicitario en la novela de Fuguet, establece una clara referencialidad de época que apela a un público lector que ha crecido en la década de los ochenta y se identifica con ciertos patrones de consumo, lo cual parece conferirle un carácter banal y frívolo, sobre todo teniendo en cuenta la situación por la cual atravesaba Chile. Sin embargo, las menciones a los medios de comunicación, sobre todo la televisión y la radio, dejan claro el contraste entre los mecanismos de control social más rancios ejercidos por la dictadura y las formas de cultura pop juvenil que pueden a la larga convertirse en vehículos del cambio social.

Es quizá a través de estas manifestaciones culturales en apariencia superficiales como la juventud comenzará a desarrollar prácticas opositoras en una sociedad opresiva y militarizada. Fuguet plasma esta disyuntiva en uno de sus personajes más interesantes de su grupo. Se trata de Nacho, el mejor amigo de Matías, hijo renegado de un capitán de fragata muy conectado con el gobierno que lo ha desheredado porque abandonó la Escuela Naval:

El Nacho, que es un surfista consumado y baila samba como nadie, no fue a Río, ciudad que siempre ha idolatrado, desde pendejo. Se lo cagaron bien cagado [...] Si hay alguien sobre la tierra que no nació para ser milico —o naval—, ése es el Nacho. O yo. Farrero, patán, desordenado, buena onda. En Valparaíso le cortaron el pelo casi al rape, lo hacían levantarse al alba a hacer ejercicios, debía venerar a los miembros de la Junta Militar. Una verdadera pesadilla.

«Mira, huevón», me dijo una vez, «¿te acuerdas de *La ciudad y los perros*, ese libro que la Flora Montenegro nos hizo leer? Bueno, el libro es una pata de jaiba al lado de lo que pasa en la Escuela Naval. Es una mierda, me carga, ya no la aguanto. Estoy cagado de miedo. Hay algo raro, no sé».

titulada *Los días del arcoíris* donde recrea la manera cómo se gestó la campaña publicitaria que consiguió derrocar a Pinochet.

Finalmente se atrevió y abandonó la Escuela. Su viejo no lo recibió de vuelta en la casa [...]Realmente lo odia. Lo ha tildado de todo: cobarde, traidor, comunista. Los padres pueden ser así: son una carga que uno no sabe cómo cargar. El Nacho vive ahora con su hermana mayor, de allegado. Medio cagado pero sobrevive. Y el pelo ya le creció. (45-47)

Nacho ese joven surfista, en apariencia descerebrado, es el único joven de su entorno que intuye el alcance represor de la dictadura y huye de su asociación familiar con el régimen opresivo que lo aterra. De ahí su fascinación con la novela de Vargas Llosa, su libro favorito, ya que gracias a la mediación de la literatura puede comprender las implicaciones del ambiente militar que lo rodea. Quizá por esto la profesora de literatura tiene puestas sus esperanzas en él “que está destinado a escribir la gran novela surfística del siglo veinte” (260). En definitiva, este joven americanizado hasta el punto de imitar la cultura surfística de los *beach boys* californianos utiliza precisamente esta práctica como forma de resistencia a la cultura autoritaria, machista y represora encarnada en la de su padre. Sin embargo, este personaje tan prometedor revela sus contradicciones y lealtad a su clase cuando más adelante en una conversación con Matías se revela como partidario del SÍ:

- Hace tiempo que no veo a ese huevón [Alejandro Paz]. ¿Cómo está?
- Luchando por el NO
- Se me cayó. Igual vamos a ganar. Está seriamente perdido, veo (235).

Nacho, a diferencia de Paz no es coherente con sus opciones vitales, además muestra la confusión de esta juventud dorada que siente el síntoma del malestar pero es incapaz de identificar el origen de sus males. Es una contradicción andante: un joven libertario que apoya la dictadura.

Es importante notar que en el carácter electivo del consumo se revela una de las formas privilegiadas de construir la identidad personal en la adolescencia y juventud tempranas. El consumo puede convertirse así en un ejercicio de libertad en tanto se asocia a un estilo de vida.

Tal como teoriza Dick Hebdige en su obra fundamental *Subculture: The Meaning of Style*, los objetos de uso personal adquieren una significación de alto contenido simbólico en la definición del yo y en el sentido de pertenencia a un grupo.

El principal lazo del sujeto con la sociedad, de participación y representación para nuestros padres y abuelos lo constituyó la política y el trabajo hasta 1973. Desde las reformas neoliberales de principios de los años 80 y hasta hoy es el consumo. Los intentos de la Tribus Urbanas actuales son crear micro-comunidades frente a la vorágine individualista y consumista de las sociedades actuales. (Olguín Hevia, 4)

Es una forma de rebeldía consumista donde el acceso a los objetos de consumo de uso generalizado pueden o no definir tu valor. En el caso de los jóvenes de clases altas representados en la novela de Fuguet es obvio que el acceso al consumo de marcas de lujo no solo aporta realismo sino que también pone énfasis en las diferencias sociales y la exclusión que ese acceso evidencia:

El Juancho's es el local de los elegidos, el de la juventud dorada [...] No cualquiera tiene acceso, eso es verdad. Hay un guardia a la entrada para cuidar que todos los que ingresan sean G.C.U., *gente como uno*. Antes pensaba que era una suerte ingresar al Juancho's [...] Los menores de dieciocho —pre-PAA, pre-licencia para conducir— que venimos aquí, los que yo más conozco, huevones que cacho del Country o de Reñaca o del colegio, tienen la virtud de no parecer tan chicos, de vestirse a tono, de hacerle a todo y de gastar más que la mierda. Por eso entran. (63-64)

La extrañeza de Matías Vicuña al recorrer las calles del sur de su ciudad natal tiene que ver no solo con el espacio sino con los objetos que observa: ropa, autos, música, todo le es ajeno; se sentiría más identificado si recorriera las calles de cualquier suburbio de clase alta en Miami o Los Ángeles. Las señas de identidad trascienden el carácter nacional, estamos en un mundo de tribus y subculturas globales donde tu carnal no es necesariamente tu vecino, en palabras de Matías Vicuña:

No puedo creerlo. Siento un tremendo deseo de escupirles, de sacudirlos para ver si suenan. Por eso este país está como está, pienso. Ésta es la mayoría. Gente que cree que el Pollo Fuentes es lo máximo. Que trata a Pinochet de «General». No tienen ni veinte años,

qué les espera a los cuarenta. Está cada vez más claro que mi opinión no vale. A veces creo que ni siquiera soy de acá. Que todo esto es una mala película y yo soy apenas un extra. Algo simplemente no calza. Pero hay algo peor: cada vez tengo menos ganas de averiguar qué es. (148-149)

Esta es su reacción cuando escucha una conversación de jóvenes en el Bowling vanagloriándose de la victoria segura del SÍ (“por lo menos un 90%”). El drama de este joven inadaptado es que no se siente a gusto con ningún grupo de su entorno, y termina desconectado de todas esas micro-comunidades a las que pertenece.

Pero su desencanto se extiende a todos los ámbitos de su sociedad, pues no solo los ricos apoyan a Pinochet. En efecto cuando pregunta a Carmen, la empleada de su familia:

-¿Tú crees que va a ganar el NO, Carmen?

-Oye seré empleada y pobre pero no por eso huevona. Claro que vamos a perder. Pero no por eso no se puede alegar y revolverla un poco.

-¿Crees que van a arreglar la votación?

-Como dice mi comadre Iris: este país es tan mierda que los milicos ni siquiera van a tener que hacer trampa. Toda la gallada va a votar que SÍ, y no solo los ricos. En La Pintana, donde yo vivo, la mayoría apoya al culeado del Pinocho. Les ofreció unas cagadas de casas y los maracos entregan el poto a cambio (292).

Más adelante cuando Matías se aventura a los barrios empobrecidos constata estas opiniones de Carmen con las críticas del taxista a los partidarios de Frei que se manifiestan por el NO: “Comunistas de mierda” (304) y la respuesta del viejo limpiabotas a su pregunta de por quién va a votar: “Por mi general” decepciona tanto a Matías que su empatía inicial se transforma y le paga solo “lo justo y necesario (327). La visión desencantada de Matías abarca ya a toda la sociedad, cuando todos: sus padres, sus abuelos, Antonia, Nacho, incluso Flora, la representante de la izquierda y la coherencia intelectual, le fallan y parece que no hay ninguna salida posible encuentra un camino posible en la figura de Josh Remsen, el rockero visionario.

En la entrevista al rockero neoyorkino Matías halla respuesta al ansia de redención que esconde su huida del hogar familiar. Es pues inevitable que cuando Matías finalmente entra en

contacto con las palabras del músico sienta una inmediata conexión con su filosofía existencial basada en un vago concepto de salvación:

—Lo de la salvación es un tema recurrente en tus letras...

Sí... Yo creo que uno, a la larga, se puede salvar. Es a lo que debemos aspirar. Yo no ando buscando ni la felicidad ni el amor ni la fama. Ando buscando la salvación. Confío en poder lograrla. Claro que para ser creyente hay que estar dispuesto a sacrificarse. Si me salvo, todo vendrá después por añadidura. Ojalá. —¿Salvarte de qué?

—Eso es problema mío, pero cada uno sabe de qué se tiene que salvar. No todos quieren hacerlo, claro. Y esto no tiene nada que ver con el lado oscuro o con cruzar fronteras o las drogas ni estupideces por el estilo (323).

Por esa razón lee insistentemente el texto de la entrevista buscando una respuesta definitiva hasta que se reencuentra con el padre y decide volver a casa. Matías halla en las palabras de Remsen una vía de salvación que pasa por la música rock pero trasciende la usual asociación de esta música con el sexo y las drogas y terminará convencido de que para salvarse necesita superar su desconexión con el mundo que le rodea por la vía de los afectos y la comprensión:

La clave, creo, es imponer reglas propias. Imponer, por así decirlo, la verdad. Lo que es imposible porque la única verdad real, la única que me interesa y me sirve, es la que hace daño. A mí, claro, pero al resto también. Si se consigue todo esto, el suicidio se cierra como posibilidad.

—¿Hay redención, entonces? —Me gustaría pensar que sí. Pero para eso tiene que haber fe. Y eso implica confianza. Y buena música. Lo que en estos días es casi un milagro.

—Hablando de fe y confianza, ¿crees, por ejemplo, que el Coyote efectivamente se puede comer al Correcaminos, como titulaste tu segundo álbum?

—Supongo. Sería increíble. Eso es lo que espero. Va a correr sangre, claro, pero ya era hora, ¿no? (324-325)

Esta última frase es muy relevante ya que evoca la canción “La voz de los ochenta”. Se repite a lo largo del libro ese tema de la necesidad de un cambio, de la falsa calma que subyace en la realidad chilena, de la esperanza que alimentan muchos, pero también del miedo que atenaza y quiebra la voluntad de todos ante un futuro incierto. La analogía entre la decisión de Matías y la

de Chile es muy obvia, pues ocurre a la vez que el Plebiscito: “El famoso Alejandro Paz de Chile salió libre y, más allá de unos golpes, no fue torturado ni nada. Él dice que nos espera lo peor; que lo peor es justamente la calma, el hecho de acostumbrarse (352).

No puede pasar desapercibido el hecho de que este personaje, apellidado precisamente Paz, es de todos los amigos de Matías el único que lucha abiertamente por el NO, hasta el punto de arriesgar su seguridad personal. Alejandro es muy admirado por Matías, no solo por ser gran experto musical y conocedor del rock sino que también es una paradoja andante como joven latinoamericano: contracultural, anticonformista, opuesto al régimen pero también amante de todo lo liberador que hay en la cultura norteamericana. Sin embargo, Paz es coherente con sus principios y es fiel a sí mismo hasta en su decisión final de irse a Estados Unidos:

El famoso Alejandro Paz de Chile se va. El encarcelamiento, al final, actuó a su favor y ya tiene la visa para entrar a Estados Unidos. Lo voy a echar de menos, claro, por eso mejor que parta de una vez, porque así no me voy a dar del todo cuenta, su ausencia no hará más que adherirse al vacío total que siento, que siento pero ya no me mata, ya no me debilita.

El Paz me regaló un montón de sus revistas y *El coyote se comió al Correcaminos* del Josh Remsen, que justo se lo había conseguido antes de que lo detuvieran. Aún no lo escucho. No he encontrado el momento. Pero lo voy a hacer. Cuando lo eche menos de menos. (352)

Es precisamente él quien le presta *The Catcher in the Rye* y le habla de Josh Remsen, iniciando así las dos filiaciones intelectuales de Matías que decidirán su futuro. Es el único fiel a sus principios y por eso se marcha.

Matías comprende que la vida tanto para Holden como para Josh solo es soportable si se consigue la salvación, y en un país donde el cambio está bloqueado, esta solo parece ser posible mediante la decisión consciente de proteger a otros y sentir su afecto. Matías vuelve a casa pues “sentí que me necesitaban —que me necesita, mi padre—, y eso siempre es bueno, lo hace a uno

olvidar, hasta empieza a perdonar. Pero no es solo mi padre, soy yo” (350). Stayin’ alive, permanecer vivo, es la única manera de desafiar el futuro.

Es una claudicación, qué duda cabe, pero mientras Paz huye de una realidad que le resulta insoportable, Matías acepta que él, al igual que el país, no está listo para el cambio, y aun con muchas dudas decide quedarse. Al final Matías, como el país, renuncia a la rebeldía, sumido en el cansancio acepta la calma: “porque, ahora lo sé, lo que más asusta es el cambio, la posibilidad de que todo se te quiebre, se hunda, que todo se te dé vuelta. Y cambie” (352). El Sí ha ganado. Por ahora. No hay que olvidar que Fuguet describe estos acontecimientos desde el futuro, cuando Chile comenzaba a disfrutar su recién estrenada democracia. Esa sociedad abatida, y en parte cómplice, tendrá que soportar otros ocho años antes de poder volver a elegir y decir entonces NO a la dictadura. Al cierre de la novela, cuando la ciudad aparece tomada por los milicos el día antes del plebiscito, la música se detiene, ya no hay rock ni disco, al final solo queda el silencio de una ciudad amordazada.

En *Mala onda* Fuguet consigue expresar el oprobio y las contradicciones de esa realidad “apestosa”, para usar el calificativo favorito de Matías, que se prolongará todavía una década más. Lo cierto es que ni los que la tildaron de bazofia ni los que la celebraron como una obra novedosa pudieron imaginar la influencia de esta novela en el panorama literario chileno ni la repercusión internacional que llegaría a alcanzar. Más aún la novela ha demostrado ser una representación muy válida de la realidad chilena de los años ochenta, particularmente de lo que significó, por lo menos para un sector de la juventud, crecer bajo la dictadura. Es meritorio que una novela pop y juvenil en apariencia trivial, alienada y superficial, escrita por un joven de veintipocos años, consiga transmitir a las nuevas generaciones los males de un régimen autoritario que, de no ser por testimonios como este, podrían quedar muy pronto en el olvido o la

desmemoria. Matías Vicuña, ese joven apático y descerebrado, que vivía a disgusto con su familia, su clase social y su país, ha conseguido convertirse en una notable voz de los ochenta.

Creo que *Mala onda* muestra una temprana adhesión de su joven autor a ese programa literario que busca narrar las interacciones más profundas entre lo global y lo local demostrando “que más que isla somos parte del todo”. Fuguet se une así a autores como José Agustín, Parménides García Saldaña y Andrés Caicedo, un grupo de escritores muy precoces que desde 1964, el año de su nacimiento, comenzaron a contar los avatares de ser joven, urbano y cosmopolita en América Latina.

Conclusiones

La música como visión del futuro

En su conocido libro de 1977 *Noise: The Political Economy of Music*, Jacques Attali habla de la capacidad profética de la música y su potencial para analizar y revelar nuevas formas sociales: “Music, an immaterial pleasure turned commodity, now heralds a society of the sign, of the immaterial up for sale, of the social relation unified in money. It heralds, for it is *prophetic*. It has always been in its essence a herald of times to come” (4). El papel cada vez más preponderante de la música en nuestra sociedad, según Attali, requería cambios en la manera de observar y explicar la realidad:

It is thus necessary to imagine radically new theoretical forms, in order to speak of new realities. Music, the organization of noise, is one such form. It reflects the manufacture of society; it constitutes the audible waveband of the vibrations and signs that make up society (4).

Para Attali la música es una forma de acercamiento a la realidad que nos permite acceder a sus estructuras más profundas y augura los cambios por venir. En tal sentido, obras literarias centradas en la presencia concreta de la música en su universo narrativo permiten un conocimiento privilegiado de las sociedades que representan. Como creo haber demostrado, las novelas que he estudiado recrean de manera minuciosa los paisajes sonoros que habitan sus personajes y de tal manera nos permiten entrever los entramados de los cambios culturales que ya comenzaban a manifestarse en el continente. La literatura juvenil iniciada con la onda en México, al igual que la de Caicedo y Fuguet se valen de la música para transmitir su experiencia vital y al hacerlo utilizan estrategias narrativas y formas de expresión que hoy en día son parte esencial de nuestro universo cultural. Al otorgar preponderancia a la música como herramienta de análisis,

creo haber apostado por una forma certera de valorar los elementos en común que definen el valioso aporte de estas obras.

Como hemos visto, estos autores dieron cuenta de las vivencias de las primeras generaciones para las cuales la música era parte esencial de su estilo de vida. Los onderos mexicanos, cocacolos colombianos, carlotos chilenos son todos parte de esa juventud a go-gó que desde finales de los cincuenta adopta el rock and roll como parte consustancial de ese nuevo sujeto que irrumpe en la sociedad transformando los valores tradicionales asociados a la moral burguesa y la religión. El enfrentamiento generacional que protagonizan los jóvenes rebeldes se escenifica en el consumo creciente no solo de música y la tecnología con ella asociada, sino también de mercancías que definen un nuevo estilo de vida, especialmente la ropa. Tal como proclama el grupo español Radio Futura en su conocida canción de 1980 “Enamorado de la moda juvenil”:

Yo vi a la gente joven andar
con tal aire de seguridad
en un momento comprendí
que el futuro ya está aquí.
Y yo caí enamorado de la moda juvenil
de los precios y rebajas que yo vi
enamorado de ti.

Tal como apuntó Hobsbawm, el papel social creciente de la juventud a partir de los años cincuenta convertiría la cultura juvenil en motor a la vez que manifestación de profundos cambios sociales y culturales, pero su esfera de influencia no se limita a las metrópolis europeas y norteamericanas. Estos jóvenes melencólicos que durante los sesenta y setenta toman las calles de las ciudades del continente ponen en cuestión no solo los fundamentos de la sociedad burguesa de sus respectivos países, también extienden su escepticismo a las utopías de izquierda y proponen revoluciones pacíficas basadas en la libertad individual y la irreverencia ante el poder.

El consumo de drogas, la velocidad y la libertad sexual son manifestaciones de esta rebelión que busca expresarse en un nuevo lenguaje, el lenguaje de la calle, de las nuevas tribus juveniles. Esta visión desencantada encuentra en la música su única posibilidad utópica.

Este lenguaje encuentra su expresión literaria en las novelas de José Agustín, Parménides, Caicedo y más adelante Fuguet. Estos autores, casi tan jóvenes como sus personajes, los dejan hablar no solo en su lenguaje vernáculo sino en la jergas juveniles que les caracterizan. Todas sus novelas son eminentemente coloquiales, escritas en primera persona a partir de la inmediatez de la experiencia, y en consecuencia son tan sonoras como las vidas de los jóvenes que retratan. La música no solo aporta textura a estas novelas, sino que por el contrario podríamos decir que la materia narrativa se expresa a través de la música que se deja escuchar en sus páginas, se trata de novelas creadas a partir de la música con personajes que habitan mundos eminentemente aurales.

Los autores mexicanos son los primeros en plasmar el potencial expresivo de la cultura juvenil en el panorama literario hispanoamericano. En el caso de José Agustín, el vértigo existencial de Gabriel Guía se deja escuchar a través del contraste de sus sensaciones frente al *Lohengrin* de Wagner y el roncanrol. Su oposición al mundo adulto, percibido como corrupto y rancio, se expresa en los hilarantes adjetivos que crea para describirlos y su desprecio por las convenciones incluyendo el uso de signos de puntuación. García Saldaña va aún más lejos en su primera novela escrita como un delirio narrativo incoherente e hilarante a la vez, plagado de Spanglish y citas de las canciones de los Rolling Stones. *Pasto verde* parece un largo rap, con *samplings* incluidos, donde oímos a un *emcee* contar sus aventuras y desventuras sexuales, lanzar diatribas contra las corruptas élites políticas y culturales, especialmente la complacencia del mundo literario, y confesar su secreta ambición de convertirse en un rock star. Epicuro, el personaje del Parme, no solo es un rapero sino un *nerd* (o friki) *avant la lettre*. Es precisamente

este lenguaje a la vez localista y universal, plagado de jergas y referencias al mundo urbano defebno, lo que llev6 a algunos cr6ticos a considerar este tipo de literatura como un fen6meno ef6mero. Hoy sabemos que aunque la literatura de la onda se eclips6 a mediados de los setenta en M6xico, las caracter6sticas de este fen6meno literario son omnipresentes en la cultura actual, como atestigua la dominancia cultural global del hip-hop. Quiz6 porque al darle expresi6n literaria a esas nuevas formas musicales permitieron que su generaci6n adelantara el panorama cultural del futuro tanto en M6xico como en el resto del mundo.

Medell6n, c6lebre en los ochenta por el cartel de la droga y la extrema violencia de sus calles, fue la cuna a mediados de los cincuenta del Nada6simo, un movimiento literario-cultural que no nace con vocaci6n musical pero termina adoptando la m6sica a go-g6 como expresi6n privilegiada de la rebeli6n juvenil que propugnaba. Los nada6stas abrazan la cultura juvenil de los cocacolos y la contraponen a la cultura de su ciudad a la que consideran provinciana, encorsetada y represiva. Gustavo Arango propone adoptar las nuevas pr6cticas juveniles para trascender el localismo y participar de lleno en el gran cambio cultural que se gestaba a nivel mundial. A6n cuando el Nada6simo fue un movimiento de escaso alcance literario, fue muy influyente en Colombia y podemos decir sin lugar a dudas que sus presupuestos fueron ciertamente visionarios.

Poco m6s tarde el llamado Grupo de Cali funda un cine-club y un proyecto creativo llamado ciudad solar para promover el acceso a la cultura cinematogr6fica y musical de los m6s j6venes, incluyendo a los de las barriadas populares. Andr6s Caicedo, el jovenc6simo l6der de este grupo, comienza editando la revista *Ojo al cine* y luego intenta infructuosamente vender sus guiones en Hollywood, a la vez que crea una obra narrativa que en su mayor6a permanecer6 in6dita hasta hace poco. En 1977, despu6s de dos a6os de espera Caicedo consigue publicar *¡Que viva la m6sica!* y se suicida de inmediato antes de cumplir los veinticinco a6os. La novela tiene

una amplia recepción y se convierte muy pronto en una novela de culto, lectura obligada entre los jóvenes colombianos. Su protagonista la rubia quinceañera María del Carmen Huerta, la siempreviva, adquiere un carácter legendario y se convierte en símbolo generacional. A pesar de su gran éxito la novela de Caicedo difícilmente traspasa las fronteras de Colombia y es actualmente cuando ha sido relanzada a nivel internacional.

En *¡Que viva la música!* Caicedo recrea el entramado urbano del Cali de finales de los sesenta y el ascenso de la salsa, un ritmo híbrido surgido en Nueva York, como género musical adoptado por esa ciudad como propio a partir del concierto de Richie Ray y Bobby Cruz en 1969. El recorrido de María del Carmen Huerta y sus amigos en busca de la mejor juergaailable culmina con su obsesión con la salsa y el abandono de sus privilegios de clase y del marxismo como posibilidad de resistencia. Caicedo convierte a su protagonista en una exploradora de paisajes sonoros en su búsqueda de la felicidad. La música es omnipresente en la novela, se escucha tanto en el ámbito doméstico como en la calle, por medio de la radio, altoparlantes, equipos de Hi-Fi, incluso conciertos en vivo. Gran parte de la novela es una sucesión encadenada de citas de canciones salseras, todo el periplo vital de la protagonista es una extensa performanceailable. La música, primero el rock (sobre todo de los Rolling Stones) y luego principalmente la salsa, es la única vía de redención para María del Carmen Huerta. La única utopía posible para esta adolescente caleña es una audiotopía basada en un nuevo ritmo híbrido y global que le permite traspasar los límites geográficos de su asfixiante ciudad.

En esta novela Caicedo rompe con muchos de los presupuestos de la literatura latinoamericana de esos años: su heroína es una burguesita alienada y descreída que termina vendiendo sus favores sexuales para tener acceso a la droga, no se explicita un trasfondo político a su rebelión, incluso su identificación con la música de las clases populares está exenta de

cualquier connotación revolucionaria; su única motivación es el hedonismo y la renuncia a los convencionalismos sociales. Caicedo, que conoció de primera mano el desamparo y la desesperanza de los jóvenes de las barriadas populares, no les deja vía de escape salvo la música. Con esta novela este joven autor colombiano nos dejó con una representación lúcida y gozosa de los años de inserción de su ciudad en la economía y cultura global.

En *Mala onda*, la primera novela del escritor chileno Alberto Fuguet, Matías Vicuña, un burguesito adolescente santiaguino, recorre la ciudad al ritmo de la música pop, sobre todo de la música disco, durante los diez días que preceden al plebiscito de septiembre de 1980. En contraste con la represión y el silencio impuesto por la dictadura al grueso de los chilenos, Matías y sus amigos viven desenfrenadamente, se drogan, escuchan la música pop de exportación más actual y conducen sus autos a toda velocidad por la ciudad incluso durante el toque de queda. Fuguet opone la grisura y autoritarismo militar y el complaciente silencio de la burguesía santiaguina a la libertad, el exceso, la sexualidad desatada y el hedonismo de la música disco que el protagonista disfruta sobre todo en su bar-refugio llamado el Juancho's. La apertura neoliberal de la economía chilena durante esos años de dictadura se escenifica con el énfasis del consumo y el acceso al lujo del entorno de Matías. La domesticación de los medios de comunicación, tanto la prensa como la radio y la televisión, está también muy presente en la novela.

La aparente banalidad de la obra de Fuguet se contrapone con las tensiones sociales que se manifiestan en la narración, especialmente a través del nihilismo e insatisfacción de Matías con su privilegiado entorno que se expresan en su obsesión con Holden Caulfield, el protagonista de *The Catcher in the Rye*. El protagonista está lejos de tener una ideología política de izquierda, por el contrario su característica principal es el vértigo y asco que le producen su realidad, ante lo cual sólo sueña con escapar mediante el exilio interior o soñando con el paraíso tropical de Río de

Janeiro. Sólo le vemos relajarse y disfrutar en el Juancho's al ritmo de la música disco a la que dice despreciar. Para una sociedad abatida ni el carácter reivindicativo de la canción protesta ni la melancolía y nihilismo del rock alternativo como *The Wall* de Pink Floyd representan una posibilidad de solaz. Por el contrario, las masas abrazan el hedonismo y la sensualidad de la música disco que se escucha constantemente en la radio y la televisión, considerada seguramente inocua por el régimen. Al igual que el pueblo chileno, Matías se considera un superviviente y termina resignado a aceptar la continuación de la dictadura, por lo menos por el momento. De hecho, Fuguet escribe la novela recién inaugurada la democracia en Chile. Mediante esta obra pop y juvenil, aparentemente trivial, alienada y superficial, Fuguet consigue hacer una recreación muy cercana para su generación de las terribles consecuencias de vivir bajo una dictadura que a la vez que se abre económicamente al mundo, persigue sistemáticamente acallar las conciencias.

Fuguet, que años más tarde encabezaría la proclama de McOndo, nos presenta en *Mala onda* esa realidad que él creía inexpresada en la literatura latinoamericana, una realidad urbana permeada por el acceso a la cultura global que terminaría por desestabilizar el régimen. Sigue así los pasos de su maestro, el también escritor chileno Antonio Skármeta, cuando decía en aquel simposio de 1979: "Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano". Y como ya decía Skármeta en esa ponencia el rock (que hoy podríamos ampliar a pop-rock) es el evangelio y por tanto tabla de salvación de las nuevas generaciones.

Me gustaría terminar mi disertación con una larga pero extraordinariamente lúcida cita de Ellen Willis:

Art has always been in some sense propaganda for ruling classes and at the same time a form of struggle against them. Art that succeeds or manages to evade or transcend or turn to its own purposes the strictures imposed on the artist: on the deepest level it is the enemy of authority, as Plato understood. Mass art is no exception. It is never simply imposed from above but reflects a complicated interplay of corporate interests, the

conscious or intuitive intentions of the artists and technicians who create the product, and the demands of the audience. The distinctive aesthetic of mass art, which is based on images (and sounds) designed to have an intense sensory, erotic, and emotional impact, clearly derives from the necessities of marketing –the need to distinguish one’s product from its competitors, to grab and hold the largest possible audience. But the forms invented to fulfill those requirements—the bright colors, bold, linear patterns, and iconic simplicity of advertising art; the sexual rhythms, tight construction, irresistible hook lines, and insistent repetition of rock-and-roll songs—have an autonomous aesthetic existence. They convey their own message, which, like the content of advertising (or the content of pop lyrics) is essentially hedonistic.

Implicit in the formal language of mass art is the possibility that given the right sort of social conditions, it can act as a catalyst that transforms its mass audience into an oppositional community. This is precisely what rock and roll did for teenagers, and rock for the counterculture, in the fifties and sixties (*Out of the Vinyl Deeps* 221-222).¹

Todas las novelas aquí analizadas muestran precisamente cómo la cultura pop rápidamente adoptada por los jóvenes del continente genera una literatura juvenil que propone no solo una nueva estética sino nuevas maneras de insertarse en el devenir cultural global. Al principio de este trabajo me propuse analizar la manera cómo el mundo narrado y las estrategias narrativas que constituyen estos textos se construyen a través de la música pop, especialmente el rock, como audiotopía, creando de tal manera unos nuevos mundos aurales que posibilitan una nueva manera de pertenencia basada en formas de ciudadanía e identidad cultural fluidas e híbridas que trascienden los anteriores conceptos basados en la identidad nacional ligada al territorio y la tradición. Partiendo del análisis de las formas de consumo cultural masivo que

¹ Y lo sigue haciendo a juzgar por el histórico concierto de los Rolling Stones en La Habana el 25 de marzo de 2016. Cincuenta años después su himno de rebeldía juvenil “(I Can’t Get No) Satisfaction” (1965) mantiene su carácter contracultural. La escritora Wendy Guerra señala la importancia simbólica del evento: “Este concierto supone dos cosas: el fin de la política musical y una ruptura con la estética oficial. Durante años, no se podía imitar su estética, te detenían. Yo iré por mi madre, que trabajaba en una emisora; no soy demasiado roquera, pero es una actitud política. De triunfo”. Por su parte otro escritor cubano, Leonardo Padura comenta: “Por escucharlos [a los Beatles y los Rolling Stones] te abrían expediente por desafecto al régimen, por *extranjerista*, incluso podías ir a prisión por tu afición a los “ritmos del capitalismo” (*El país* 2 de marzo 2016). En un artículo publicado al día siguiente del concierto Guerra llama a la generación de su madre “los mártires cubanos del Rock and Roll”. No deja de ser irónico que un concierto de roqueros ya septuagenarios se convierta en símbolo de los aires de cambio en Cuba.

sedujeron a los jóvenes de esas décadas y que son incorporadas a estas novelas, espero haber demostrado cómo estos autores han narrado y prefigurado espacios alternativos, creados principalmente por la música, que unifican comunidades transnacionales opuestas al poder político y social de las élites de sus respectivos países y que de tal manera trascienden el estreñimiento de sus fronteras y se incorporan a movimientos de resistencia globales.

Pretendo también haber demostrado que la literatura juvenil desarrollada en estos países latinoamericanos, aún cuando ampliamente desconocida a nivel internacional, constituye una prueba de la pronta incorporación de los creadores del continente a la revolución cultural global protagonizada por los jóvenes, y son por lo tanto tempranos partícipes en ese proceso de cosmopolitismo estético que se inicia en la segunda mitad del siglo XX. Las novelas de estos autores constituyen una clara representación de las similitudes de la experiencia vital de la juventud mexicana, colombiana o chilena con la de los jóvenes de cualquier lugar del planeta. Al considerar en conjunto el aporte de estos jóvenes autores espero haber contribuido a iluminar el temprano cosmopolitismo estético de la literatura juvenil latinoamericana y a reivindicar su infravalorada importancia tanto en el contexto de la literatura latinoamericana como global.

Bibliography

- Adorno, Theodor. *Essays on Music*. Richard Leppert, ed. Berkeley: University of California Press, 2002.
- Agustín, José. *La Contracultura en México*. México: Grijalbo, 1996.
- . "Jóvenes, Literatura y Contracultura en México" Discurso, III Encuentro de Escritores de Salvatierra, Guanajuato, 2006.
- . "La Onda que nunca existió." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 59 (2004): 9-17.
- . *La Tumba*. Mexico D.F.: Grijalbo, 1977.
- Alonso, Carlos J. *The Burden of Modernity: The Rethoric of Cultural Discourse in Spanish America*. New York: Oxford University Press, 1998.
- Alonso, María Nieves. "Alberto Fuguet, un (in)digno descendiente de una buena tradición". *Acta Literaria* 29 (2004): 7-31.
- Alzate, Gaston. "Resistencia y sicotrópicos-comentarios a la novela"¡ Que viva la musica!" de Andres Caicedo." *Latin American Literary Review* (1996): 39-55.
- Amar Sánchez, Ana María. "Del cine al ciberespacio. Narrativa y medios masivos en la tradición literaria latinoamericana". *Iberoamericana* 29 (3/2008): 91-104.
- . "Deserted Cities: Pop And Disenchantment In Turn-Of-The-Century Latin American Narrative." *Latin American Literature and Mass Media*. 207-221. New York, NY: Garland, 2001.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1991.
- "Antonio Skármeta y la chispa del No", *Revista Capital online* 28 enero 2013. Web. 16 mayo 2014.
- Aparicio, Frances R. *Listening to Salsa: Gender, Latin American Music, and Puerto Rican Cultures*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1998.
- Appadurai, Arjun. *Modernity at large: cultural dimensions of Globalization*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

- Arango, Gonzalo. "Los Yetis" *Cromos* N° 2601. Bogotá, agosto 28 de 1967, pp. 62 - 65. Web. 24 mayo 2014.
- . "Manifiesto capital: las promesas de Prometeo", *Magazín Dominical de El Espectador*, febrero 17 y marzo 10 de 1963. Web. 25 abril 2014.
- . *Obra negra*, Plaza & Janés, Bogotá, 1993.
- . *Primer Manifiesto Nadaísta*. Medellín, Tipografías Amistas, 1958. Web. 25 abril 2014.
- Araújo, Helena. "¿ Protagonistas travestidos o personajes disfrazados?: contingencias y dilemas del posfeminismo..." *Boletín Cultural y Bibliográfico* 43.73 (2006): 154-160.
- Arbeláez, J. Mario. "Mito y el nadaísmo". *El País* [Cali]. Noviembre 29 de 2005. Web. 21 mayo 2014.
- Arévalo, Milcíades. Milcíades. "El adangelista de Andes". *Gonzaloarango.com*. np, nd. Web. 21 abril 2014.
- Asociación Colombiana para el Estudio de la Población. *La población de Colombia*. Bogotá: Canal y asociados, 1974. Web. 27 abril 2015.
- Attali, Jacques. *Noise: The political economy of music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.
- Avant-Mier, Roberto. "Las ondas de José Agustín: Remembering La Onda through the literatura of José Agustín and La Onda roquera (rock'n'roll in Mexico)". *Chapter & Verse* (Spring 2005). Web. 22 mayo 2013
- Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo Veintiuno, 1982.
- Balderston, Daniel. "Baladas de la loca alegría: literatura queer en Colombia." *Revista Iberoamericana* 74.225 (2008): 1059-1073.
- Barnard, Rita. "Fictions of the Global". *Novel: A Forum on Fiction*. 42.2, Theories of the Novel Now, Part I (SUMMER 2009): 207-215
- Barozet, Emmanuelle y Jaime Fierro. *Clases medias en Chile, 1990-2011*. Santiago: Fundación Konrad Adenauer, 2011.
- Beck, Ulrich. *Cosmopolitan Vision*. Cambridge: Polity Press, 2006.
- . "Cosmopolitan Society and its Enemies". *Theory, Culture and Society* 19.1-2 (2002): 17-44.

- Beck, Ulrich and Elizabeth Beck. *Generación global*. Barcelona: Paidós, 2008.
- Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1989.
- . “Paris, Capital of the Nineteenth Century”. *Reflections*. New York: Schocken Books, 1986. 146-162.
- Beverly, John, José Oviedo and Michael Aronna, eds. *The Postmodern Debate in Latin America*. Durham: Duke UP, 1995.
- Boes, Tobias. *Formative Fictions: Nationalism, Cosmopolitanism, and the Bildungsroman*. Ithaca: Cornell UP, 2012.
- . “Modernist Studies and the Bildungsroman: A Historical Survey of Critical Trends”. *Literature Compass* 3/2 (2006): 230–243. Web. 2 mayo 2014.
- Bohr, Stanislaus. “Guillermo Lemos: La ruta de Andrés Caicedo”. *Revistacoronica.com* 2 agosto 2013. Web. 25 mayo 2014.
- Borda, Alberto. *Cocacolos, ye-yés y go-gós*. Bogotá: Bitácora, 2014.
- Bourdieu, Pierre. *Las Reglas del Arte: Génesis y estructura del campo literario*. Trad. Thomas Kauf, Barcelona, 1995.
- Bruce-Novoa, Juan. “La Onda as Parody and Satire”. Carter, J.C.D. y Donald L. Schmidt, eds. *José Agustín: Onda and beyond*. Columbia, MO.: The University of Missouri Press, 1986.
- Brushwood, John S., *Narrative Innovation and Political Change in Mexico*. New York: Peter Lang (University of Texas), 1989.
- . *La novela Mexicana (1967-1982)*. México: Grijalbo, 1984.
- Buck Morss, Susan. *Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and The Arcades Project*. Cambridge: MIT, 1989.
- Cabrera López, Patricia. “Una cala política en la narrativa de José Agustín”. *Jalla 2006. Jornadas andinas de literatura en Latinoamérica*. Universidad Nacional de Colombia, 2006. Web. 21 marzo 2015.
- . *Una inquietud de amanecer. Literatura y política en México 1962-1987*. México, DF: UNAM, 2006.
- Caicedo, Andrés. *Angelitos empantanados o historias para jovencitos*. Bogotá: Editorial Norma, 2002.

- . *El atravesado*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2003.
- . "Entrevista con Juan Gustavo Cobo". *Colcultura*, 1977.
- . *Mi Cuerpo es una Celda. Una Autobiografía*. Alberto Fuguet, ed. Bogotá: Editorial Norma, 2008.
- . *¡Que viva la música!* Bogotá: Plaza y Janés eds, 1990.
- Cale, John. "Andy Warhol. My 15 minutes". *The Guardian* 12 febrero 2002. Web. 10 enero 2013.
- Cancino, Hugo. "La dominación oligárquica en Chile en la interpretación del historiador de Julio César Jobet" *Sociedad y Discurso* 10 (1996): 57-78. Web. 5 mayo 2014.
- Cánovas, Rodrigo. "De los espacios que restan en la novela chilena actual". *Literatura y Lingüística* 11 (1998) 109-117.
- Cárcamo-Huechante, Luis E. *Tramas Del Mercado: Imaginación Económica, Cultura Pública Y Literatura En El Chile De Fines Del Siglo Veinte*. Santiago, Chile: Cuarto Propio, 2007.
- Careaga C., Roberto. "A 20 años de Mala Onda, Alberto Fuguet renuncia a escribir segunda parte". *La tercera* 17 julio 2011. Web. 3 mayo 2014.
- Caro Martín, Adelaida. *América te lo he dado todo y ahora no soy nada: Contracultura y cultura pop norteamericanas en la narrativa de Ray Loriga y Alberto Fuguet*. Berlín : LIT, 2007.
- Carpenter, Victoria. "Under My (Editorial) Thumb: Hegemonic Masculinity and Text Ownership in the Works of the Mexican Onda". *Bulletin of Hispanic Studies* 87.1 (2010): 667-683. Web. 8 abril 2015.
- Carter, June C. D. Y Donald L. Schmidt,, eds. *José Agustín: Onda and beyond*. Columbia, MO.: The University of Missouri Press, 1986.
- Carvajal Córdoba, Edwin. "Estudio previo y edición crítica de la obra narrativa y dramática del escritor colombiano Andrés Caicedo". Tesis doctoral. Universidad de Granada, 2007. Web. 20 abril 2014.
- . "María del Carmen Huerta o la negación de identidad social en *¡Qué viva la música!*." *Íkala* 3 (2) (2011): 141-156.
- . "Música y ciudad en *Que viva la música* de Andrés Caicedo." *Estudios de Literatura Colombiana* 3 (2013): 40-49.

- Castillo Sandoval, Roberto. "La última aventura de Papelucho: Mac Iver contraataca" *noticias secretas* 2 diciembre 2002. Web. 30 marzo 2014.
- Chasteen, John Charles. *Born in Fire and Blood: A Concise History of Latin America*. NY: Norton, 2001.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. "El corto verano de la anarquía" en *Andrés Caicedo: vida y obra* publicado con *El atravesado*, Norma 2003.
- . "El nadaísmo". *Historia portátil de la poesía colombiana: 1880-1995*. Bogotá: Tercer mundo editores, 1995. Web. 14 julio 2013.
- . "Gabriel García Márquez: 'Piedra y Cielo me hizo escritor'". *Cromos*, Bogotá, abril 28 de 1981. Web. 21 mayo 2014.
- Colin, Jose. "Paradigmas De La Onda Mexicana." *Confluencia* 26.2 (2011.): 21-30. Web. 5 abril 2015.
- Corral, Will H., Juan E. de Castro, and Nicholas Birns. *The Contemporary Spanish-American Novel: Bolaño And After*. New York, NY: Bloomsbury, 2013. Web. 5 May 2015.
- Cortínez, Verónica. *Albricia: La novela chilena de fin de siglo*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000.
- Covarrubias, Alicia. "El vampiro de la colonia Roma de Luis Zapata: La nueva picaresca y el reportaje ficticio". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 39 (1994): 183-197.
- Cruz, Anne J. "Introducción", en *Approaches to teaching Lazarillo de Tormes and the Picaresce Tradition*. Anne J. Cruz, ed. New York: Modern Language Association, 2008.
- Decante Araya, Stéphanie. "Del Valor Material Al Valor Simbólico: Tensiones Y Negociaciones Con El Horizonte De Expectativas En El Chile De Los 90. El 'Caso Fuguet'." *Arizona Journal Of Hispanic Cultural Studies* 9.(2005): 181-191. Web. 5 May 2015.
- De Castro, Juan E. *The Spaces Of Latin American Literature: Tradition, Globalization, And Cultural Production*. Basingstoke, England: Palgrave Macmillan, 2008. Web. 5 May 2015.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia, Volume 2*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- Doherty, Thomas. *Teenagers and Teenpics: The Juvenilization of American Movies in the 1950s*, 2nd edition. Philadelphia: Temple University Press, 2002.

- Domínguez, Salvador. *Los Hijos del Rock. Los Grupos Hispanos 1975-1989*. Madrid: Sociedad General de Autores Españoles, 2004.
- . *Bienvenido Mr. Rock. Los Primeros Grupos Hispanos 1957-1975*. Madrid: Sociedad General de Autores Españoles, 2002.
- Duchesne Winter, Juan. "Cali-drama: Guillermo Lemos sobre Andrés" en Juan Duchesne Winter y Felipe Gómez Gutiérrez, eds. *La estela de Caicedo: Miradas críticas*. Pittsburgh, PA: U of Pittsburgh, 2009.
- y Felipe Gómez Gutiérrez, eds. *La estela de Caicedo: Miradas críticas*. Pittsburgh, PA: U of Pittsburgh, 2009.
- Echols, Alice. *Hot Stuff: Disco and the Remaking of American Culture*. New York, Norton & Company, 2010.
- "El 60% de la población caleña es afro". *El País* [Cali] 6 febrero 2007. Web. 2 mayo 2014.
- Escobar, Eduardo, "Boceto biográfico", en gonzaloarango.com. Web.
- Feixa, Carles y Carmen Leccardi. "El concepto de generación en las teorías sobre la juventud". *Ultima década*. 19.34 (2011): 11-32. Web. 23 mayo 2015.
- Ferguson, Niall. *Civilization: The West and the Rest*. New York: Penguin Books, 2012.
- Fernández L'Hoeste, Héctor. *Narrativas de representación urbana*. New York: Peter Lang, 1998.
- Fernández Porta, Eloy. *Afterpop*. Córdoba (España): Ed. Berenice, 2007.
- Fiske, J. *Understanding Popular Culture*. London: Routledge, 1989.
- . *Television Culture*. London: Methuen & Co. Ltd, 1987,
- Flores, Aurora. "Ray Barretto-Que viva la música". *Fania.com*, n.d. Web. 3 mayo 2014.
- Flores, Juan. "Before Mambo Time: New York Latin Music in the Early Decades (1925-1945)". *Nueva York 1613-1945*. Ed. Edward J. Sullivan. New York: New York Historical Society, 2010. 256-267.
- Fornet, Jorge. "Nuevos paradigmas en la narrativa latinoamericana". College Park, MD: Latin American Studies Center, 2005. Web. 8 noviembre 2012.
- Foster, Stephen C. ed. *La odisea Americana, 1945-1980. El debate de la modernidad*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2004.

- Foucault, Michel . “Espacios otros”. 1984. *Versión 9* (1999): 15-26.
- Franco, Jean. “Memoria, Narración y Repetición: la Narrativa Hispanoamericana en la Época de la Cultura de Masas”. *Más allá del Boom: Literatura y Mercado*. David Vias ed. Mexico City: Marcha Eds., 1981. 111-129.
- Frith, Simon. “The magic that can set you free’: the ideology of folk and the myth of the rock community”. *Popular Music* 1 (1981): 159-168. Frith 2007 31-40.
- . “Music and identity”. *Questions of cultural studies*. Eds. Stuart Hall y Paul du Gay. London: Sage, 1996. 108-117.
- . *The Sociology of Rock*. Londres: Constable, 1978.
- . *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays*. London: Ashgate, 2007.
- Fuguet, Alberto. “Alberto Fuguet: ‘Encontrar una voz es lo único importante’”. Entrevista con Jaime Cabrera Junco. *Leerporgusto* 5 junio 2013. Web. 2 mayo 2014.
- . “Caicedo conocido en su casa”. *Albertofuguet* Blogspot 29 abril 2007.
- . *Mala onda*. Santiago de Chile: Punto de Lectura, 2001.
- . “Planet Caicedo” trad. Christina Miller. *World Literature Today* 38.3-4 (may-ago 2014): 38-42. Web. 2 abril 2015.
- . *Primera parte: crónicas, columnas y literatura instantánea*. Santiago: Aguilar, 2000.
- . “Rebelde con causa: un chico subversivo”. *Revista de Lbros El Mercurio* 19 enero 2002.
- . *Television Culture*. London: Methuen & Co. Ltd, 1987,
- y Sergio Gómez, eds. *McOndo*. Barcelona: Mondadori, 1996.
- Galán, John Jairo, "Arango, Gonzalo", Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango. Web. 10 enero 2013.
- Gallagher, David. "Sobre Gonzalo Contreras, *La Ciudad Anterior*. Arturo Fontaine Talavera, *Oír Su Voz/ Alberto Fuguet, Mala Onda*." *Revista Iberoamericana* 60.168 (1994): n. pag. Web. 4 marzo 2014.
- Gallo, Rubén. *Mexican Modernity: The Avant-Garde and the Technological Revolution*. Boston: MIT press, 2010.

- García Canclini, Néstor. ---. *Consumidores y ciudadanos*. México: Grijalbo, 1995.
- . *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.
- . *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa, 2004.
- . *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. México: Grijalbo, 1999.
- García, Gabriela. "Caicedo (Por Fuguet). *Paula* 15 febrero 2014. Web. 24 marzo 2014.
- García Saldaña, Parménides. *El rey criollo*. México, DF: Editorial Diógenes, 1970.
- . *En algún lugar del rock (El callejón del blues)*. México: Top Editores, 1993.
- . *En la Ruta de la Onda*. México: Diógenes, 1972.
- . *Pasto Verde*. Mexico D.F.: Editorial Diógenes, 1968.
- Gendrán, Agustín. "Treinta años de literatura mexicana". Javier González Rubio I (coord.). *México, 30 años en movimiento. Una cronología*. México, Universidad Iberoamericana, 1998.
- Gendron, Bernard. *Between Montmartre and the Mudd Club: Popular Music and the Avant Garde*. Chicago: University of Chicago, 2002,
- . "Theodor Adorno Meets the Cadillacs". *Studies in Entertainment*. Ed. Tania Modleski. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1986. 18-36
- Gioia, Ted. *History of Jazz*. New York: Oxford University Press, 2011.
- Glantz, Margo, "La onda diez años después: ¿epitafio o revalorización?. México, *Texto Crítico* 1976 n°5: 88-102
- . *Onda y escritura en México: jóvenes de 20 a 33*. México: Siglo XXI, 1971.
- . "Prólogo". *Narrativa Joven de México*. Xorge del Campo, ed. México: Siglo XXI, 1969.
- Gomez Bravo, Andrés. "Alberto Fuguet: 'Ahora es mejor pasar la piola que ser un escritor superventas'". *La tercera* 11 noviembre 2014. Web. 15 mayo 2015.
- Gómez, Felipe G. "Ciudad, cultura de masas y adolescencia en el universo no macondiano de Andrés Caicedo". *Estudios de Literatura Colombiana* 33 (2013): 75-90. Web. 24 septiembre 2013.

- Gonzalez Gimbernat, Javier. "New Cultural Identities Through Literature And Rock Music In Latin America (Mexico, Colombia, Argentina, Brazil)." Diss. University of Colorado, 2013. Web. 14 Apr. 2015.
- . "Parménides García Saldaña: *Like a Rolling Stones*". *Filología y lingüística* 37(2): 43-53. Web. 2 abril 2015.
- González Martínez, Katia. "Ciudad Solar: A Communitarian, Universal City in 1970s Cali." *Review: Literature and Arts of the Americas* 47.1 (2014): 92-99.
- González, Yanko. "Primeras culturas juveniles en Chile: Pánico, malones, pololeo y Matiné". *Atenea* 503 (2011): 11-38.
- González; Yanko y Carles Feixas. *La construcción histórica de la juventud en América Latina : bohemios, rockanroleros & revolucionarios*. Santiago: Cuarto Propio, 2013.
- Granés, Carlos. *El Puño Invisible. Arte, Revolución y un Siglo de Cambios Culturales*. Madrid: Taurus, 2011.
- Greene, Margarita; Soler, Fernando Santiago. "De un proceso acelerado de crecimiento a uno de transformaciones" en *Santiago en la Globalización ¿una nueva ciudad?* Santiago de Chile: Ediciones SUR, 2004. Web. 22 marzo 2014.
- Guerra, Wendy. "Rock and Revolución". *El país* 26 de marzo 2016. Web. 26 de marzo 2016.
- Gunia, Inke. "*¿Cuál es la Onda?: La literatura de la contracultura juvenil en el México de los años sesenta y setenta*". Frankfurt/Madrid: Vervuert Iberoamericana, 1994.
- . "¿Qué onda broder?: Las condiciones de formación y el desenvolvimiento de una literatura de la contracultura juvenil en el México de los años sesenta y setenta". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (2004), 30. 59: 19-31.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo. "Literatura y globalización: tres novelas post-macondistas". *Inti* 55/56 (2002) 3-28.
- Guzmán, Enrique; César Costa, perf. *La juventud se impone*. Cinematográfica Grovas, 1968. Film.
- Hall, P. *The World Cities*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1984 (Third edition).
- Hall, Stuart. y Jefferson, Tony, eds. *Resistance Through Rituals. Youth Subcultures in Post-War Britain*. London: Routledge, 2000.
- y Paul du Gay. *Questions of Cultural Identity*. London: Sage, 1996.

- Halliday, Sam. *Sonic Modernity: Representing Sound in Literature, Culture and the Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.
- Hargrave, Kelly, and Georgia Smith Seminet. "De Macondo A Mcondo: Nuevas Voces. En La Literatura Latinoamericana." *Chasqui: Revista De Literatura Latinoamericana* 27.2 (1998): 14-26. Web. 5 May 2015.
- Hebdige, Dick, *Subculture: The Meaning of Style*. London & New York: Routledge, 1979.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Las Corrientes literarias en la América hispánica*. México, DF: FCE, 1949.
- Hobsbawm, Eric. *Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914-1991*. New York: Vintage Books, 1994.
- Hopfe, Karin. "'Talkin' 'Bout My Generation'-Mcondo y las novelas de Alberto Fuguet." *Memoria, duelo y narración: Chile después de Pinochet: Literatura, cine, sociedad*. 115-131. Frankfurt, Germany; Madrid, Spain: Vervuert; Iberoamericana, 2004. Web. 5 May 2015.
- Hormigos, Jaime y Cabello, Antonio Martín . "La construcción de la identidad juvenil a través de la música" *Res* 4 (2004) 259-270.
- Hoyos, Héctor. *Beyond Bolaño: The Global Latin American Novel*. New York: Columbia University Press, 2015.
- Huq, Rupa. *Beyond Subculture: Pop, Youth and Identity in a Postcolonial World*. New York: Routledge, 2006.
- Jiménez Camargo, Camilo Enrique. *Literatura, juventud y cultura posmoderna. La narrativa antiadulta de Andrés Caicedo*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2006.
- Kahn, Douglas. *Noise, water, meat: a history of sound in the arts*. Cambridge, Mass: MIT press, 1999.
- Kalmanovitz, Salomón. *Economía y nación: Breve historia de Colombia*. Bogotá: Norma, 2003.
- Kittler, Friedrich. "Gramophone". *The Sound Studies Reader*. Ed. Jonathan Sterne 234-247.
- Kun, Josh. *Audiotopia, Music, Race, and America*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 2005.
- Labelle, Brandon. *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*. London, New York: Continuum, 2010.

- Lagos, Ramiro. "De la vanguardia al Nadaísmo" *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 1977: 97-107.
- "La furia nadaísta". *El tiempo* 28 agosto 2008. Web. 3 noviembre 2013.
- Lange, Charlotte. *Modos De Parodia: Guillermo Cabrera Infante, Reinaldo Arenas, Jorge Ibarguengoitia Y José Agustín*. Oxford: P. Lang, 2008. Print.
- Langford, Walter M. *The Mexican Novel Comes of Age*. Notre Dame: U of Notre Dame, 1971. Print.
- Lara de Alengrin, Alba. "La narrative de José Agustín: La tiranía de una etiqueta". *La palabra y el hombre*. Revista de la Universidad Veracruzana 11 (199): 81-91. Web. 10 septiembre 2104 <cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/767/1/1999111P81.pdf>.
- Larroulet, Cristian. "Políticas públicas para el desarrollo". *Estudios Públicos*, 91 (2003) 153-179.
- Lawrence, Tim. *Loves Saves the Day. A History of American Dance Music Culture 1970-1979*. Durham: Duke University Press, 2004.
- Lefebvre, Henri. *Critique of Everyday Life*. Trans. John Moore. London: Verso, 1991.
- . *Everyday Life in the Modern World*. Trans. Sacha Rabinovitch. New York: Harper & Row, 1971.
- Lind, Roberto. "Alberto Fuguet: Yo traje el mundo de la cultura pop". *Librosdementira* 24 marzo 2008. Web. 2 mayo 2014
- Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy. *La estetización del mundo*. Barcelona: Anagrama, 2015.
- Loaiza Cano, Gilberto, dir. (Grupo de Investigación Nación/Cultura/Memoria). *Historia de Cali siglo XX*. Santiago de Cali: Universidad del Valle, 2012.
- Lorenz, Teresa Marie. *Familiar Patterns: Rejection And Fleeing In The Narrative Of The Mcondo Generation*. Diss. The University of Arizona, 2011. Web. 5 May 2015.
- Lorenzi, Alfonsina. "In Search Of Lost Time: Intellectuals, Media, And Narrative." *Latin American Literature and Mass Media*. 222-231. New York, NY: Garland, 2001. Web. 5 May 2015.
- Macías de Yoon, Claudia. "Las fiebres de las antologías: narrativa hispanoamericana en tránsito al siglo XXI". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 75 (2012): 441-464.

- Malin, Mark. "Andrés Caicedo's '¡Que viva la música!': An Implicit Dialogue with the Modern and Postmodern." *Chasqui* (1995): 103-111.
- Manrique, Diego A. "Mitología, ritos y leyendas del 'rock'". *La historia del rock*. Madrid: Diario El País, 1987.
- Manrique Sabogal, Winston. "La novela en español en el siglo XXI", *El País* 24 marzo 2014. Web. 24 marzo 2014.
- Marcus, Greil. *Lipstick Traces. A Secret History of the Twentieth Century*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.
- . *Mystery Train: Images of America in Rock 'n' Roll Music*. New York: Plume, 1975.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los Medios a las Mediaciones. Comunicación, Cultura y Hegemonía*. Mexico D.F.: Gustavo Gili, 1987.
- "Jóvenes, Comunicación e Identidad." *Pensar Iberoamericana* 0, 2002. Web. 10 diciembre 2012
- Martínez Pizarro, Jorge. "Urbanización, Crecimiento Urbano y Dinámica de la población de las principales ciudades de Chile entre 1952 y 1992" *Revista de Geografía Norte Grande* 24 (1997): 23-30.
- Mattelart, Michele and Armand Mattelart. *The Carnival of Images*. New York: Bergin & Garvey, 1990.
- "México la generación del crack" . *Radio Francia Internacional* 3 octubre 2007. Web. 24 marzo 2014.
- McLuhan, Marshall. 'The Relation of Environment to Anti-Environment', *University of Windsor Review*, vol.11, no.1, 1966, pp.1-10; reprinted in E. McLuhan and W.T. Gordon (eds.), *Marshall McLuhan Unbound*, vol.4, Corte Madera, California 2005, pp.7-8.
- . *Understanding Media: The Extensions of Man*. Boston, MIT Press, 1994.
- Minc, Rose S., ed. *Literature and Popular Culture in the Hispanic World*. Gaithersburg: Hispanomérica, 1981.
- Modleski, Tania, ed. *Studies in Entertainment. Critical Approaches to Mass Culture*. Bloomington: Indiana UP, 1986.
- Monsiváis, Carlos. *Aires de Familia. Cultura y Sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- . *Amor perdido*. México: Era , 1977.

---- *Días de guardar*. México: Era, 1970.

---. *Escenas de pudor y liviandad*. Mexico: Grijalbo, 1981.

Morgan, Jessica. "Political Pop: An Introduction". The EY exhibition: The World Goes Pop. *Tate*, 1 septiembre 2015. Web. 10 septiembre 2015.

Motato, Hernando. "Sin negro no hay guaguancó: la expresión de la cultura caribe en la novela ¡que viva la música!". *Encuentros 2* (2011): 107-120.

Mowitt, John. "The Sound of Music in the Era of its Electronic Reproducibility". Ed. Sterne, *The Sound Studies Reader* 213-224.

Müller, Gesine y Dunia Gras, eds. *América Latina y la literatura mundial. Mercado editorial, redes globales y la invención de un continente*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2015.

Müller, Inke. "'Realismo estilo kódac': José Agustín (La tumba 1964/1966) y Gustavo Sainz (Gazapo 1965), iniciadores de la literatura de la cultura juvenil en el México de los años sesenta y setenta". *Iberoamericana* (1992) 2, 46: 65-83.

Navarrete, María Cristina. *Génesis y desarrollo de la esclavitud en Colombia siglos XVI y XVII*. Cali: Universidad del Valle, 2005.

Nieto G., Alfonso. "La poesía afrocubana en las canciones de Ricardo Ray y Bobby Cruz". *Herencia Latina. Revista Musical* (marzo-abril 2014). Web. 2 noviembre 2015.

Nieto de Samper, Lucy. "Gonzalo Arango: una entrevista". *Cromos* julio 26 de 1965: 16-20. Web. 24 mayo 2014.

Novo, Salvador. "Gazapo y gazapera". *Novedades* 3 enero 1966. Web. 10 diciembre 2013.

Ochoa Gautier, Ana María. *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Durham, NC: Duke University Press, 2014.

O'Connell, Patrick L. "Narrating History Through Memory In Three Novels Of Post-Pinochet Chile." *Hispania: A Journal Devoted To The Teaching Of Spanish And Portuguese* 84.2 (2001): 181-192. Web. 5 May 2015.

Olea Rosenblüth, Catalina. "*Mala onda* de Alberto Fuguet, una comedia del deber". *Anales de literatura chilena* 15 (2011) 187-196.

Olguín Hevia, Raúl. "Ciudad y tribus urbanas: El caso de Santiago de Chile (1980-2006). *Diseño Urbano y Paisaje* 4:10 (2007) 1-22. Web. 22 marzo 2014.

- Opazo, Cristián. "De armarios y bibliotecas: Masculinidad y tradición literaria Chilena En La Narrativa De Alberto Fuguet." *Revista Chilena De Literatura* 74.(2009): 79-98. Web. 5 May 2015.
- Ortiz, Fernando. *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*. Trans. Harriet de Onís. Durham, NC: Duke University Press, 1995.
- Ortiz Caraballo, Carlos Daniel. "La Rumba, base para la construcción de una estética caribeña auténtica en ¡Que Viva La Música! de Andrés Caicedo". En *La Estela de Caicedo: Miradas críticas*. 227-244. Juan Duchesne Winter y Felipe Gómez Gutiérrez, eds. Pittsburgh, PA: U of Pittsburgh P, 2009.
- Otero Garabís, Juan. "Esquinas y/o encrucijadas: Una mirada al Caribe urbano en música y literatura." *Revista Iberoamericana* 75.229 (2009): 963-981.
- . *Nación Y Ritmo: "descargas" Desde El Caribe*. San Juan, P.R.: Ediciones Callejón, 2000. Print.
- Pacini Hernandez Deborah. *Oye Como Va! Hybridity and Identity in Latino Popular Music*. Philadelphia: Temple University Press, 2010.
- Pacini Hernandez Deborah, Héctor Fernández L'Hoeste, and Eric Zolov eds. *Mapping Rock Music Culture Across the Americas*. Pittsburgh: The University of Pittsburgh Press, 2004.
- Palacios, Marco. "Modernidad, Modernizaciones y Ciencias Sociales" *Revista Análisis Político* 23 Sept/Dic 1994. IEPRI Universidad Nacional. Web. 20 agosto 2013.
- Palaversich, Diana. *De Macondo a McOndo. Senderos de la Postmodernidad Latinoamericana*. Mexico, D.F.: Plaza y Valdés, S.A. de C.V, 2005.
- Pardo, José Luis. *Esto no es música. Introducción al malestar en la cultura de masas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007.
- Park, Robert. *La ciudad y la ecología urbana y otros ensayos*. Barcelona: Editorial Serbal, 1999.
- Pasten B., J. Agustín. "Alberto Fuguet y Pedro Lemebel: Cartografías encontradas del paisaje urbano latinoamericano en la era de la globalización." *Con-Textos: Revista de Semiótica Literaria* 17.34 (2005): 52-66. Web. 5 May 2015.
- Patiño Millán, Carlos. "Una hermosa modelo que se convirtió en vampiro" en *A propósito de Andrés Caicedo y su obra* incluido en *Angelitos empantanados*, Norma 2002.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1974. Web. 22 abril 2014.

- Paz-Soldán, Edmundo. "Escritura y cultura audiovisual en *Por favor, rebobinar* de Alberto Fuguet." *Latin American Literary Review* 30.59 (2002): 43-54. Web. 5 May 2015.
- y Debra Castillo. *Latin American Literature and Mass Media*. Hispanic Issues 22. New York: Garland Publishing, Inc., 2001.
- Pereda, Claudio. "Jodidas mariposas amarillas". *La Nación* 12 noviembre 2006. Web. 31 marzo 2014.
- Pelayo, Rubén. "Los usos del lenguaje y los procedimientos estilístico-textuales en la novelística de José Agustín". *Ciberletras* (2004). Web. 12 de diciembre 2013.
- Pérez, Umberto. *Bogotá: epicentro del rock colombiano entre 1957 y 1975*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2007. Web. 25 mayo 2014.
- Person, Elise. "La Musique (Rock et salsa) dans le Roman; Que viva la música! de Andrés Caicedo (Colombie, 1951-1977): Expression Liberatrice ou Dependance Destructrice?." *Revista Nexus Comunicación* 9 (2011).
- Piacenza, Paola. "Narrativas de aprendizaje adolescente y renovación de los medios de representación en la literatura de los años sesenta (Argentina, México y Perú)". *Actas del II congreso internacional "Cuestiones críticas"*. Celarg 2009. Web. 30 marzo 2015.
- Pineda, Diego. "Gonzalo Arango". *Pensamiento colombiano siglo XX*. Vol 2. Bogotá: Santiago Castro Gómez et al, eds. Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2007. 197-223.
- Poniatowska, Elena. *¡Ay vida, no me mereces!* México: Joaquín Mortiz, 1985. 167-213.
- . "José Agustín, autor de la nueva ola contra los monstruos sagrados" (entrevista), *Novedades* (México, D. F.), 23 marzo 1967, pp. 1, 8.
- Postman, Neil. *The Disappearance of Childhood* (1982). New York: Vintage, 1994.
- Quintero-Herencia, Juan Carlos. *La Máquina De La Salsa: Tránsitos Del Sabor*. San Juan: Ediciones Vértigo, 2005. Print.
- Quintero Rivera, Angel G. "Salsa, identidad y globalización. Redefiniciones caribeñas las geografías y al tiempo." *Trans. Revista Transcultural de Música* 6 (2002). Web. 10 abril 2015.
- . *Salsa, Sabor Y Control!: Sociología De La Música "tropical"* México: Siglo Veintiuno Editores, 2005. Print.
- "Santiago de Cali y la salsa, historia de un amor correspondido". *Diario ADN* 24 de diciembre 2012. Web. 29 mayo 2013.

- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover, Nueva Jersey: Ediciones del Norte, 1984.
- ed. *Más Allá del Boom: Literatura y Mercado*. Buenos Aires: Folios Ediciones, 1981.
- . *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha*. México, DF: Marcha eds., 1981.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Regev, Motti. *Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*, Cambridge, UK: Polity Press, 2013.
- Reguillo Cruz, Rossana. *Emergencia de las culturas juveniles. Estrategias de desencanto*. Buenos Aires: Norma, 2000.
- Reinaga Campos, Lucia Tijsi. "Caja Negra y Por Favor, Rebobinar: cine de culto, blockbusters, rock, pop, e intervenciones sobre el campo cultural". Diss. Duke University, 2013. Web. 5 May 2015.
- Rivera, Raquel Z., Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernandez, eds. *Reggaeton*. Durham, NC: Duke University Press, 2009.
- Riveros R., Fernando, et al. *Análisis y diagnóstico. Plan regional de desarrollo urbano. Región metropolitana*. Santiago: Secretaría Regional Ministerial de Vivienda y Urbanismo, Región Metropolitana de Santiago y Pontificia Universidad Católica de Chile, 2005. Web. 7 abril 2014.
- "Rock chileno 1957-1990". *Memoriachilena*. Biblioteca Nacional de Chile. Web. 25 mayo 2015.
- Rodríguez Barranco, Francisco Javier. "El grupo poético "Piedra y Cielo" en la encrucijada histórica de Colombia de finales de los años treinta". *Estudios de historia social y económica de América* 14 (1997): 195-208.
- Rodríguez Calle, H. James. "'Cali, capital mundial de la salsa". *Fundación de un mito: mapas prácticas y heroínas.* (2011).
- Rodríguez Monegal, Emir. "La nueva novela latinoamericana". *AIH Actas III* (1968): 47-63. Web. 21 mayo 2013.
- Rodríguez Pouget, Sophia, "La furia nadaísta". *El tiempo* 28 de agosto 2008. Web. 29 mayo 2013.
- Rojas, Roberto. "El nadaísmo cumple 50 años con su irreverencia original", *Gara*: 28/5/2007.

- Rojo, Grínor. “Mala onda”, “lata” e “ironía en *Mala onda* de Alberto Fuguet” *América sin nombre* 6 (2011) 181-192.
- Romero Rey, Sandro. *Andrés Caicedo o la muerte sin sosiego*. Bogotá: Norma, 2007.
- Rondón, César Miguel. *El libro de la salsa. Crónica la música del Caribe urbano*. Caracas: Ediciones B-Grupo Z, 2007.
- Ross, Alex. *The Rest is Noise. Listening to the Twentieth Century*. New York: Picador, 2007.
- Ruffinelli, Jorge. “Sainz y Agustín: literatura y contexto social”. *Texto crítico* (1977) 8: 155-164.
- Sainz, Gustavo. *Gazapo*. Mexico D.F.: Ediciones Océano, 1986.
- Sánchez Villarroel, Jorge. “Notas sobre la inserción del discurso publicitario *Mala onda* de Alberto Fuguet”. *Theoria*, 7 (1998)121-126.
- Santana, Mario. *Foreigners in the Homeland. The Spanish American New Novel in Spain 1962-1974*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2000.
- Schafer, R. Murray. *The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the World* 1977. Rochester, VT: Destiny Books, 1994.
- Sepúlveda, Jesús. "La Beat Generation y el Nadaísmo. Puntos de encuentro y fuga entre dos ruptores movimientos poéticos" *Verbi Gratia. A Literary Journal of Modern Languages* 1 (primavera 1998): 1-7.
- Shapiro, Peter. *Turn the Beat Around: The Secret History of Disco*. New York: Faber & Faber, 2005.
- Shouse, Corey C. “Bailando los binarios: la industria cultural y el sujeto posmoderno en ¡Que viva la música!”. *Revista de estudios colombianos* 20 (1999) 57-62. Web. 22 agosto 2013.
- Sieburth, Stephanie. *Inventing High and Low. Literature, Mass Culture, and Uneven Modernity in Spain*. Chapel Hill: Duke UP, 1994.
- Silva, José Ignacio. “A 20 años de *Mala onda*”. *Revista Intemperie* 2 diciembre 2011. Web. 24 marzo 2014.
- Siskind, Mariano. *Cosmopolitan Desires: Global Modernity and World Literature in Latin America*. Evanston: Northwestern University Press, 2014.
- “Situación demográfica de la juventud colombiana 1950-2010” *Col.ops-oms.org*. Organización Panamericana de la Salud Colombia n.d. Web. 26 abril 2015.

- Skármeta, Antonio. "Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano" en Ángel Rama, ed. *Más Allá del Boom: Literatura y Mercado*. Buenos Aires: Folios Ediciones, 1984. 263-285
- The Solomon Guggenheim Museum. *Richard Hamilton*. New York: The Solomon Guggenheim Foundation, 1973.
- Sontag, Susan. "Notes on Camp." *Against Interpretation*. New York: Dell, Laurel, 1969.
- Sosa Cabrios, Andrea, "La region más transparente, a 50 años de la novela urbana". *El mundo* 7 abril 2008. Web. 2 marzo 2013.
- Sterne, Jonathan. *The audible past: Cultural origins of sound reproduction*. Durham, NC: Duke University Press, 2003.
- , ed. *The sound studies reader*. London & NY: Routledge, 2012.
- Sullivan, Edward J., ed. *Nueva York 1613-1945*. New York: New York Historical Society, 2010.
- Swanson, Philip. *The New Novel in Latin America. Politics and Popular Culture after the Boom*. Manchester: Manchester University Press, 1995.
- Tenorio Trillo, Mauricio. *Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*. México, DF: FCE, 1998.
- . *I Speak of the City: Mexico City at the Turn of the Twentieth Century*. Chicago: University of Chicago Press, 2013.
- Torres, Vicente Francisco. "La muerte como boleto a la posteridad" en *La novela bolero latinoamericana*. México: CNCA, 2008. 142-148.
- Tuñón, Julia, "Adolescencia y cine en México (1954-1962). Modernizando al ángel caído". *Archivos de la Filmoteca*. Valencia, IVAC, España. 53. Junio 2006.176- 197.
- . "El espacio del desamparo. La ciudad de México en el cine institucional de la edad de oro y en Los olvidados (Buñuel, 1950)". *Iberoamericana*. Berlin. Año III (2003) Sep. 2003. Num. 11. 129-144.
- Tovilla Martínez, Sergio Antonio. *De José Agustín a Andrés Caicedo: Metaficción, posmodernismo y resonancia*. PhD Dis. México: Univ. Autónoma Metropolitana, 2013.
- Ulloa Sanmiguel, Alejandro. *El baile: un lenguaje del cuerpo*. Cali: Secretaría de cultura y turismo, 2005.

- . *La salsa en Cali: cultura urbana, música popular y medios de comunicación*. Cali: Ed. Universidad del Valle, 1992.
- Urbina, Jorge Alejandro. “Mala onda de Alberto Fuguet: Crecer bajo la dictadura” en Verónica Cortínez, ed. *Albricia: la novela chilena del fin de siglo*. Santiago: Cuarto Propio, 2000.
- Urrego, Miguel Ángel. *Intelectuales, Estado y Nación en Colombia. De la guerra de los Mil Días a la Constitución de 1991*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores Universidad Central-DIUC, 2002.
- Valente, Ignacio. “Novelas de verano”. Revista de Libros de *El Mercurio*, 1 marzo 1992: 5.
- Van der Huck, Felipe. “Andrés Caicedo: suicidio y consagración” *Sociedad y Economía, Revista de la Facultad de Ciencias Sociales y Económicas* 6, (2004) 109-132.
- Vargas Llosa, Mario. *Los jefes/Los cachorros*. Madrid: Alianza, 1981.
- Vásquez Benítez, Édgar. *Historia de Cali en el siglo 20: sociedad, economía, cultura y espacio*. Santiago de Cali: Henao Restrepo y Abella Millán, eds., 2001.
- Vásquez, Juan Gabriel. “Introduction” en Andrés Caicedo. *Liveforever*. Trad. Frank Wynne. New York, London: Pinguin Books, 2014.
- Vega Celis, Ivonne Alejandra, and Diego Ricardo Torres Beltrán. "Música salsa y referentes urbanos de Cali en la novela que viva la música de Andres Caicedo." (2013).
- Venkatesh, Vinodh. “Growing up in Sanhattan: Cartographies of the *Barrio Alto* in Alberto Fuguet and Hernán Rodríguez Matte”. *Hispanic Review*, 80:2 (2012) 313-328. Web. 30 mayo 2014.
- Volek, Emil ed. *Latin America Writes Back*. New York: Routledge, 2002.
- Wallace, David Foster, “E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction”. *Review of Contemporary Fiction*, 13:2 (1993) 151-194.
- Waxer, Lisa. *The city of musical memory: salsa, record grooves, and popular culture in Cali, Colombia*. Middletown, Conn: Wesleyan University Press.
- Williams, Raymond. *The Long Revolution*. New York: Columbia University Press, 1961.
- . *The Politics of Modernism*. London: Verso, 1989.
- Williams, Raymond L. “Andrés Caicedo’s *¡Que viva la música!*: Interpretation and the Fictionalized Reader”. *Revista de Estudios Hispánicos* 17.1 (1983): 43-54.

- . *The Postmodern Novel in Latin America: Politics, Culture, and the Crisis of Truth*. New York: St. Martin's Press, 1995.
- . *Una década de la novela colombiana: la experiencia de los setenta*. Bogotá: Plaza y Janés, 1981.
- Willis, Ellen. *Beginning to See the Light: Sex, Hope and Rock-and-Roll*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.
- . *Out of the Vinyl Deeps. Ellen Willis on Rock Music*. Ed. Nora Willis Aronowitz. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- Wood, David M. J. "Nadaísmo On Film: Violence, Originality And The Archive In Paraíso (2006)." *Studies In Spanish & Latin American Cinemas* 11.2 (2014): 147-165. Web. 22 Apr. 2015.
- Wollen, Peter. *Raiding the Icebox: Reflections on Twentieth-Century Culture*. Bloomington: U of Indiana Press, 1993.
- Zolov, Eric. *Refried Elvis: The Rise of the Mexican Counterculture*. Berkeley: University of California Press, 1999

Recursos multimedia para la introducción

Documental sobre el *Boom*

Josh Kun, Music as Social Action (Ted talk)

Josh Kun, The Sound of the City

Entrevista a R. Murray Schafer sobre el origen del concepto de Soundscape

Recursos multimedia para el capítulo 1

Los beatniks en México

El corno emplumado/The Plumed Horn

Yo no soy un rebelde sin causa-Locos del ritmo

Lucecita Benítez - Muévanse todos (El club del clan):

Palito Ortega- Despeinada 1964

50 años de rock en México P1-4

Reportaje sobre la literatura de la Onda (entrevista a Gustavo Sainz)

Historias de vida: José Agustín

Testimonios sobre *La tumba*

Testimonio Parménides

En la ruta de la onda

Homenaje a Parménides García Saldaña en la UAM X

Recursos multimedia para el capítulo 2

Manifiestos y poemas de Gonzalo Arango en su propia voz.

Audio del texto "La violencia" en voz de Gonzalo Arango.

Documental sobre Gonzalo Arango y Andrés Caicedo.

Los Yetis cantan en inglés: *Flying High* (1966).

Que viva la música, Ray Barretto, 1972.

Entrevista a Andrés Caicedo, Dir. Luis Ospina y Eduardo Carvajal. Colombia, 1977. Fílmico.

Unos pocos buenos amigos, Dir. Luis Ospina. Colombia, Colcultura, 1986.

Lista de reproducción de los clásicos de Richie Ray y Bobby Cruz, particularmente relevantes son: *Agúzate, Cabo E, Lo atara la arache, Richie's Jala Jala, Sonido Bestial, Amparo Arrebato, Colombia's Boogaloo, Traigo de todo, Ahora vengo yo, Tin Marín, Si te contaran, Pancho Cristal, Agallú, El diferente, Guaguanco raro, Guaguanco triste.*

Archivo documental del Cine club de Cali, incluye cartas de Andrés Caicedo a otros miembros y programas del cine club.

Nación Rock: Historia del rock en Colombia.

Historia del rock colombiano.

Museo de la Cinematografía Caliwood.

Reportaje virtual del periódico El País sobre la historia de Cali.

Reportaje virtual del periódico El País, Cali sobre la salsa en Cali

Andrés Caicedo, 1ª parte. Documental con entrevistas a algunos de sus amigos y familiares.

Andrés Caicedo página del Centro Virtual Isaacs, de la Universidad del Valle.

Andrés Caicedo: morir y dejar obra página creada por la Biblioteca Virtual del Banco de la República

Enrumbate Derrumbate (Videoclip basado en fragmentos de ¡Que viva la música! de Andres Caicedo)

Recursos multimedia para el capítulo 3

Blog de Alberto Fuguet.

Entrevista a Alberto Fuguet en Lima.

Entrevista a Alberto Fuguet por Nuncio Belardi.

Mala onda clip, dirigido por Alberto Fuguet.

Mala onda 20 años, documental dirigido por Rodrigo Marín.

Matías se presenta, cortometraje dirigido por Alberto Fuguet.

Matías va a terapia, cortometraje dirigido por Alberto Fuguet.

Se arrienda, largometraje dirigido por Alberto Fuguet.

Los Prisioneros, "Por qué no se van".

Los Prisioneros, "We Are Sudamerican Rockers".