

UNIVERSITÉ DE POITIERS



UNIVERSIDAD DEL NORTE



**ESCRIBIR EL RUIDO:
POR UNA ESTÉTICA ROCK DE UNA LITERATURA COLOMBIANA
DESTROPICALIZADA**

**Dirigido por
Dra. Cécile Quintana
Dra. Rike Bolte**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR EN LITERATURA
HISPANOAMERICANA/DOCTOR EN CIENCIAS SOCIALES
CONVENIO DE COTUTELA
Por David Martínez Houghton
2022**

Jurado evaluador

Dr. Camilo del Valle Lattanzio
Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg

Dr. Denis Mellier
Université de Poitiers

Dra. Gabriela García Cedro
Universidad de Buenos Aires

Dr. Giovanni Hortúa
California State University, Los Angeles

Dr. Héctor Fernández L'Hoeste
Georgia State University

Agradecimientos

Este trabajo no hubiera sido posible sin la ayuda constante de Rike Bolte y Cécile Quintana, quienes me brindaron sus conocimientos, su hospitalidad y sus consejos de forma desinteresada y sincera. A Pía Osorio y Nayibe Rosado por apoyarme para conseguir la beca y creer en mi trabajo. A Lorie Anne por su apoyo logístico para mis viajes a Francia. A mi madre por su motivación y sus palabras de aliento. Al profesor Denis Mellier, al investigador, escritor y músico Carlos Alberto David Bravo y al escritor Juan Álvarez, quienes respondieron de forma desinteresada a mis preguntas. A Naria por su paciencia y su compañía y por cuidar de los gatos durante mis ausencias.

Resumen

Más que un género musical o una industria cultural, el rock es también una estética, una práctica social significativa que permite a los seres humanos definir aquello que consideran bello o verdadero. Desde su nacimiento a mediados de los cincuenta, el rock en tanto estética ha ido expandiéndose por el mundo, transformándose y trazando diálogos con otras músicas y otras prácticas artísticas como la literatura. Partiendo de esa idea general, este trabajo se propone indagar sobre la presencia de una estética rock en el campo literario colombiano y cómo ha sido decisiva para el surgimiento de alternativas de creación que hagan frente al predominio de lo tropical como referente artístico dominante. Analizando una serie de novelas, poemas y manifiestos escritos desde los años cincuenta hasta los primeros años del siglo XXI, este recorrido literario, musical e histórico nos permite trazar un camino para abordar fenómenos complejos como la violencia urbana, la formación de identidades juveniles, la penetración de la cultura pop, los discursos de identidad nacional e incluso la transformación social y física de las ciudades colombianas.

Résumé

Plus qu'un genre musical ou qu'une industrie culturelle, le rock est aussi une esthétique, une pratique sociale qui permet à l'être humain de définir ce qu'il considère comme beau ou vrai. Depuis sa naissance au milieu des années cinquante, le rock en tant qu'esthétique s'est répandu dans le monde entier, se transformant et établissant des dialogues avec d'autres musiques et d'autres pratiques artistiques comme la littérature. À partir de cette idée générale, ce travail entend enquêter sur la présence d'une esthétique rock dans le champ littéraire colombien et comment elle a été décisive pour l'émergence d'alternatives créatives face à la prédominance du tropical comme référence artistique dominante. Analysant une série de romans, poèmes et manifestes écrits des années cinquante aux premières années du XXI^e siècle, ce parcours littéraire, musical et historique permet de tracer une voie pour aborder des phénomènes complexes tels que la violence urbaine, la formation des identités des jeunes, la pénétration de la culture pop, des discours identitaires nationaux et même la transformation sociale et physique des villes colombiennes.

Abstract

More than a musical genre or a cultural industry, rock is also an aesthetic, a significant social practice that allows human beings to define what they consider beautiful or true. Since its birth in the mid-fifties, rock as an aesthetic has been expanding throughout the world, transforming itself and drawing dialogues with other music and other artistic practices such as literature. Starting from this general idea, this work intends to investigate the presence of a rock aesthetic in the Colombian literary field and how it has been decisive for the emergence of creative alternatives that face the predominance of the tropical as a dominant artistic reference. Analyzing a series of novels, poems and manifestos written from the fifties to the first years of the 21st century, this literary, musical and historical journey allows us to trace a path to deal with complex phenomena such as urban violence, the formation of youth identities, the penetration of pop culture, national identity discourses and even the social and physical transformation of Colombian cities.

**ESCRIBIR EL RUIDO:
POR UNA ESTÉTICA ROCK DE UNA LITERATURA COLOMBIANA
DESTROPICALIZADA**

Tabla de contenido

<i>Introducción</i>	10
PRIMERA PARTE: ¿QUÉ ENTENDEMOS POR ESTÉTICA ROCK? ALGUNAS CONSIDERACIONES TEÓRICAS	26
1. LA ESTÉTICA ROCK: MÁS QUE UN GÉNERO, MÁS QUE UN NEGOCIO	27
1.2. <i>La estética rock como experiencia: ciudad, juventud y cultura de masas</i>	40
1.3. <i>Consideraciones metodológicas: escuchar la polifonía textual.....</i>	46
SEGUNDA PARTE: LA ESTÉTICA ROCK EN LATINOAMÉRICA Y COLOMBIA. ENTRE HISTORIA Y LITERATURA	57
2. EL ROCK COMO PAISAJE SONORO DE AMÉRICA LATINA: DE LA MÚSICA A LA LITERATURA	57
2.2. <i>El Rock como paisaje sonoro de América Latina: las ciudades suenan al ritmo de la guitarra eléctrica.....</i>	75
2.3. <i>Cortázar, Cabrera Infante, José Agustín: escuchar para escribir</i>	84
2.4. <i>Hacia una estética rock en América Latina: transculturación, adaptación y legitimación.....</i>	90
TERCERA PARTE: LA ESTÉTICA ROCK EN LA LITERATURA COLOMBIANA. ANÁLISIS DEL CORPUS	97
3. EL NADAÍSMO: LA ESTÉTICA ROCK EN LA FORMACIÓN DEL CAMPO LITERARIO EN COLOMBIA	98
3.2. <i>Colombia en la segunda mitad del siglo XX: cambios sociales, rupturas y nuevas voces</i>	106
3.3. <i>El nadaísmo: poesía para “cocacolos”, desadaptados y roqueros.....</i>	110
3.4. <i>El nadaísmo a la escucha: diálogos entre literatura y música en la formación del campo literario colombiano.....</i>	116
4. MORIR ANTES QUE ENVEJECER: LA ESTÉTICA ROCK EN LA OBRA DE ANDRÉS CAICEDO	129
4.2. <i>El atravesado o batirse a golpes como forma de socialidad.....</i>	136
4.3. <i>La estética rock como disolvente de fronteras: el rock también es cultura.....</i>	144
4.4. <i>Andrés Caicedo y The Rolling Stones: el rock como invitación a la oscuridad.....</i>	159
4.5. <i>¡Que viva la música!: una otografía de los setenta.....</i>	167
5. LA ESTÉTICA ROCK COMO RESISTENCIA CONTRA LA MUERTE: LA POESÍA PUNK DE GIOVANNI OQUENDO	173

5.2.	<i>Medellín o el infierno</i>	180
5.3.	<i>Punk Medallo</i>	189
5.4.	<i>Manifiesto punk tercermundista</i>	201
5.5.	<i>Punk: una poética del desecho</i>	205
6.	LA ESTÉTICA ROCK EN EL CAMBIO DE SIGLO EN COLOMBIA	217
6.2.	<i>Conciertos del desconcierto (1982) de Manuel Giraldo</i>	219
6.3.	<i>Opio en las Nubes (1992) de Rafael Chaparro Madiedo</i>	228
6.4.	<i>Érase una vez el amor, pero tuve que matarlo (2001) de Efraím Medina</i>	236
6.5.	<i>C.M. no record (2011) de Juan Álvarez</i>	246
7.	CONCLUSIONES	257
7.	<i>Anexos</i>	263
8.	<i>Referencias</i>	274

A la memoria de mi padre, quien me reveló la música de los Beatles.

“Now I will do nothing but listen,
To accrue what I hear into this song, to let sounds contribute toward it”.

Walt Whitman, *Song of Myself*

Introducción

En la sección número veintiséis del extenso poema *Song to Myself* (1855) del escritor estadounidense Walt Whitman, el yo poético concentra toda su atención en el acto de escuchar como fuente fundamental para alimentar su escritura. Luego de entregarse a la contemplación del mundo a través de la vista y la voz (sección 25), la conclusión es que la escritura y la palabra tienen sus límites: “Writing and talk do not prove me.” (174). Luego, aquél que nos habla en este canto se sienta simplemente a escuchar el mundo: “Now I will do nothing but listen / To accrue what I hear into this song, to let sounds contribute toward it.” (174). De ahí en adelante, todo entra por sus oídos, que jamás se cierran como los ojos. Hay pájaros que cantan, niños que gritan, hombres peleando, un juez que dicta una sentencia de muerte, estibadores, barcos que zarpan, una orquesta. Todo ese paisaje sonoro se va convirtiendo, poco a poco, en poesía. De la escucha a la escritura. Del mundo a la literatura.

Whitman, por supuesto, no fue el único que vislumbró la importancia de la escucha como fuente de escritura. De Huxley a Thomas Mann, de Virginia Woolf a Mariana Enríquez, de Haruki Murakami a Anthony Burgess, de José Agustín a Andrés Caicedo, la historia de la literatura está llena de poetas del sonido, de los sonidos. Por eso no sorprende que, desde la aparición de la música rock en los años cincuenta, escritores y escritoras de todas las latitudes se dieran cuenta de que algo estaba cambiando en el paisaje sonoro del mundo y que sus textos debían poetizar ese cambio. Guitarras eléctricas, gritos, sonidos brutales o melancólicos, grandes y pequeños conciertos, el rock impuso una nueva realidad sonora y, por ende, literaria. Pero el rock, como todas las músicas populares, no es solamente sonido. Primero, como toda novedad, fue ruido, rebeldía. Luego, casi domesticado, fue y ha sido normalidad, convencionalismo. Ha sido, también, una lucha contra esa domesticación. Y ha sido, como toda música, una superación de sí misma, un desbordarse sobre su condición de realidad sonora. Hablar de rock es, al mismo tiempo, hablar de formas de vestir, de contar historias. Es, sobre todo, hablar de una estética: una relación entre seres humanos y sonidos que permite definir lo bello, lo verdadero, lo ético.

Por eso cuando encaramos la relación entre literatura y rock estamos hablando también de cómo escribir sobre un paisaje sonoro que deviene estética. La respuesta está, como no podría ser de otra forma, en los poemas, novelas y manifiestos que se han escrito

sobre el rock, con el rock. En América Latina y Colombia, esta relación ha sido prolífica y continua. A finales de los sesenta, la estética rock hizo su aparición de forma temprana y contundente con la onda mexicana: novelistas y poetas roqueros, roqueros novelistas y poetas. Luego, como un fantasma que recorrió el continente - un fantasma sonoro -, se hizo sentir en Argentina, en Chile, en Brasil, en Colombia. Aparentemente despolitizada, desterritorializada y de espaldas a unas supuestas identidades nacionales, este tipo de escritura abrió un horizonte de posibilidades expresivas que mostró una dimensión distinta del estereotipo sobre lo latinoamericano: ciudades cosmopolitas a su manera, plagadas de cultura pop, pobladas de jóvenes en constante búsqueda. No había mitos fundacionales, ni realismo mágico, ni violencia rural, ni dictadores.

Pero no siempre la literatura que vincula la música ha sabido ver las posibilidades del rock y de otras músicas foráneas. Antes que anticipar procesos de transculturación, algunos han visto un peligro potencial para “lo tradicional” o “lo auténtico”. Otros, simplemente han despreciado estas músicas por su supuesta ligereza, por su contingencia y su peligrosa cercanía con las industrias culturales. Y esto no solamente gracias a que algunas obras y autores se hayan convertido, gracias a la sobreexposición y la falta de rigor crítico, en sinécdoques de toda la creación literaria latinoamericana, invisibilizando las escrituras marginales, rockeras. También porque algunos escritores incorporaron y defendieron una idea de la música popular idealizada y mitificada. Podemos encontrar ejemplos de esto en la visión purista de la música del cubano Alejo Carpentier o en la mitificación del vallenato, género musical muy popular en Colombia, hecha por Gabriel García Márquez. Con esto, y seguramente sin proponérselo, le abrieron la puerta a la exotización de la cultura y, por supuesto, a invisibilizar otras formas de crear y de entender la cultura y el arte.

En contraste con estos autores, han existido otros que han visto más allá de una supuesta autenticidad o identidad musical nacional tradicional: Ernesto Sábato, defensor de una visión moderna del tango que explora en algunos ensayos y en su obra *Sobre héroes y tumbas* (1961); Julio Cortázar y su reivindicación del jazz en *Rayuela* (1963) y *El Perseguidor* (1959); Luís Rafael Sánchez y su imagen de Puerto Rico a través del bolero en *La guaracha del Macho Camacho* (1976); Severo Sarduy con su compleja y polifónica novela *De dónde son los cantantes* (1978); Guillermo Cabrera Infante con sus elaboraciones sobre la música y la vida nocturna cubana en su novela *Tres Tristes Tigres* (1967). Aunque

no escribieron sobre rock, son antecedentes directos por su visión sobre la música popular como una expresión impura, fronteriza, mezcla de lo local y lo extranjero.

De forma paralela a estos autores mencionados, desde los sesenta se desarrolló también una línea (por supuesto discontinua y heterogénea) de escritores que va de los mexicanos José Agustín y Parménides García Saldaña, pasa por el colombiano Andrés Caicedo y se proyecta hasta escritores relativamente recientes como el chileno Alberto Fuguet, el mexicano Julián Herbert o la argentina Mariana Enríquez. Se trata de una expresión de esa parte de la cultura popular latinoamericana más influida por la cultura del rock y, por extensión, la cultura pop. Muchos de ellos, incluso, han sido también músicos o críticos de rock. En un contexto cultural como el de algunos países de América Latina, donde no existía una industria rockera en un sentido amplio, muchos vieron en la escritura una forma de estar más cerca de ese mundo. Julián Herbert, cuya obra entera ha estado marcada por el rock, siendo él mismo integrante de algunas bandas *underground* en México, ha dicho: “Quería ser rockstar en un mundo donde las guitarras eléctricas eran más caras que las máquinas de escribir portátiles, así que terminé siendo escritor.” (2018). Estos autores mencionados no agotan, por supuesto, todas las expresiones literarias vinculadas con el rock. Son, si acaso, las más visibles y emblemáticas. En cada país, en cada campo literario, muchos otros autores están a la escucha, poetizando los sonidos roqueros.

Si nos remitimos al caso específico de Colombia, eje central de este trabajo, esta tendencia se hace evidente desde los acercamientos al rock por parte de los poetas nadaístas en los años sesenta, pasando por la ya mencionada obra de Caicedo, hasta llegar a la poesía marginal y punkera del antioqueño Giovanni Oquendo en los noventa. A partir de ahí, puede identificarse incluso una nutrida corriente de escritores que asimilan el rock como estética que influye en la escritura, en los personajes, en las atmósferas en que se desarrollan las historias: Manuel Giraldo y sus *Conciertos del desconcierto* (1982), Rafael Chaparro y su *Opio en las Nubes* (1991); Efraím Medina y su novela *Erase una vez el amor, pero tuve que matarlo* (2001); Juan Álvarez y su banda de roqueros bogotanos en la novela *C.M. no record* (2011). Como sabemos hoy gracias al trabajo crítico de académicos y ensayistas como el mexicano Carlos Monsiváis (*Aires de familia* 2000), el argentino Néstor García Canclini (*Culturas Híbridas* 1990)(*Comunicadores y ciudadanos* 1995) y el uruguayo Ángel Rama (*Más allá del boom* 1984), durante mucho tiempo se creyó que los escritores asociados al

boom representaban las tendencias más importantes de la literatura hecha por autores latinoamericanos. A pesar de que este fenómeno supuso un punto de inflexión en la historia cultural de esta región del mundo, algunas lecturas retrospectivas han revelado su carácter restringido con respecto a la complejidad y diversidad de lo que realmente estaba ocurriendo con escritores y escritoras cuyas obras no respondían a las características atribuidas a la mayoría de la producción asociada al *boom*, especialmente en su vertiente del realismo mágico: predilección por los escenarios rurales y un fuerte vínculo con el problema de la identidad de América Latina (Donoso 1987; Monsiváis 2000; García Canclini 1990; Rama 1984).

Además de su carácter patriarcal y en ocasiones elitista, el fenómeno del *boom* mostró una relación más fuerte con las músicas consideradas tradicionales, casi siempre con posturas muy claras con respecto a la división entre alta y baja cultura, llegando en ocasiones a reprochar una supuesta falta de autenticidad en expresiones literarias y musicales asociadas al mundo pop. Por el contrario, esas escrituras insurrectas que se proponen en obras como *De perfil* (José Agustín, 1966), *¡Que Viva la Música!* (Caicedo, 1977), *Mala Onda* (Alberto Fuguet, 1981), *Este es el mar* (Mariana Enríquez, 2017) y otras ya mencionadas, ven la música popular como una fuente de inspiración llena de vida y, sobre todo, esencial en la cotidianidad del escritor y de sus obras. Estos autores entendieron - y lo siguen haciendo - que la comprensión del mundo desborda lo racional y por eso hay que escribir con los oídos bien abiertos: si aparecen nuevos ruidos, si estos ruidos desafían el paisaje sonoro y luego son asimilados, esto es indicio de que algo está cambiando también en el mundo.

Los años sesenta no fueron únicamente el momento de internacionalización de la literatura latinoamericana, sino también el punto álgido de la mundialización de la música rock y la contracultura juvenil. Este fenómeno, que se extendió por el mundo entero, inspiró y sigue inspirando una serie de obras poéticas y narrativas exponentes de una estética rock, que dan cuenta de un segmento de la cultura latinoamericana muy vivo pero pocas veces estudiado por la historiografía y la crítica literarias. En el caso colombiano, eje de este trabajo, esa estética rock sirvió también para representar, a nivel literario, una visión de la vida en ciudades como Cali, Medellín y Bogotá, marcadas por la violencia y el crimen. En este sentido, la literatura colombiana exponente de la estética rock se ha desarrollado como

una alternativa disidente en el campo literario, especialmente por su carácter juvenil, urbano y abierto a la incorporación de los consumos y prácticas propias de la cultura pop.

Rock around the world: las guitarras eléctricas llegan al “tercer mundo”

Desde su aparición a mediados de la década del cincuenta, el rock se convirtió progresivamente en uno de los fenómenos culturales más relevantes en la historia reciente de la música occidental. Surgido en el marco de la industria musical estadounidense como *rock n’roll*, a partir de los años sesenta, ya etiquetado únicamente como rock, sufrió un proceso de refinamiento técnico, comercial y expresivo tan radical que le permitió extender su influencia a ámbitos tan variados como la moda, el cine, la literatura, la prensa escrita, etc. Si bien en un principio se trató de una expresión musical destinada al baile y la diversión de la población adolescente, especialmente en su vertiente asociada a los sellos discográficos *Chess* (Chuck Berry, Bo Diddley) y *Sun* (Elvis Presley, Carl Perkins, Jerry Lee Lewis), desde el surgimiento de agrupaciones y artistas como los Beatles, los Rolling Stones, The Velvet Underground, The Who y Jimi Hendrix, el rock entró en un proceso de diversificación estilística influenciado por elementos visuales, musicales y literarios. Por otro lado, el vínculo que, a través de las letras de las canciones y los estilos de vida de músicos y fanáticos, tuvo el rock con fenómenos asociados a la contracultura y la rebeldía juvenil, hicieron de este género un referente a la hora de reflexionar sobre los cambios que afectaron a la mayoría de países occidentales en la segunda mitad del siglo XX.

Como consecuencia del inmenso aparato de distribución y promoción que respaldó al rock desde sus orígenes en la segunda mitad del siglo XX, su impacto traspasó el mundo anglosajón, al tiempo que ayudó a la consolidación de movimientos sociales que fueron esenciales para todos aquellos contextos en los que hizo presencia. Algo que el teórico israelí Motti Regev (*Aesthetic Cosmopolitanism*) ha denominado, de forma muy acertada, “*poprockización*” de la cultura popular inducida por un cosmopolitismo estético¹ (91) y que otros autores han denominado “americanización” (Flórez 2018). A comienzos de los años

¹ Con respecto a este cosmopolitismo estético, Regev plantea: “Following this, aesthetic cosmopolitanization refers to the ongoing formation, in late modernity, of world culture as one complexly interconnected entity, in which social groupings of all types around the globe growingly share wide common grounds in their aesthetic perceptions, expressive forms, and cultural practices. Aesthetic cosmopolitanism refers, then, to the already existing singular world culture, the state of affairs reached following the above.” (3).

sesenta, este género musical había llegado a países tan diversos como México, Argentina, Colombia, Chile y Brasil. La exhibición de películas como *Blackboard Jungle* (R. Brooks 1955), sumada a la aparición de artistas asociados a la onda *a go-go*², marcaron un momento crucial para este proceso de transculturación³ (Malm y Wallis 1984) que definió la llegada del rock a Latinoamérica.

Siguiendo este concepto, es evidente hoy en día que la asimilación del rock en América Latina dependió en gran parte del diálogo que se estableciera con cuestiones culturales de índole local. La fusión del rock con el tango que hizo la agrupación argentina Almendra en 1969 o el diálogo entre rock y música tropical que inauguró la banda colombiana Génesis con su disco de 1972, *Gene-Sis A-Dios* son muestras de este fenómeno complejo. Más que una estrategia de imperialismo cultural, el rock se convirtió en un lenguaje universal que se dispersó por el mundo gracias a su capacidad adaptativa y a su carácter abierto e impuro. No se trataba, entonces, de una reafirmación de la dependencia cultural o de una forma de atentar contra las tradiciones culturales “locales”. Según lo explican Altamirano y Sarlo (2001), la clásica teoría de la dependencia cultural se ve superada cuando, en América Latina, los productos culturales importados de la metrópoli sufren un proceso de resignificación que les da nuevos sentidos, nuevas formas:

Estos fenómenos de amalgama revelan que el campo intelectual de un país periférico, allí donde se ha constituido y por precaria que sea su existencia, introduce un principio de refracción que afecta, según grados y formas que no pueden definirse a priori, programas y actitudes que tienen la apariencia inmediata de no ser más que el eco de sugerencias metropolitanas. (166)

No es extraño entonces que algunos escritores latinoamericanos, a partir de la década del sesenta, se dejaran influenciar por el rock. Muchos de ellos asumieron esta música como

² Se trata de una estética asociada al rock n' roll temprano que se caracterizó por resaltar los aspectos más lúdicos del género, especialmente el baile sobre melodías simples y letras ligeras. En Brasil se le conoció como *ie ie ie*. En Argentina se destacan artistas como Sandro y Palito Ortega, difundidos a través del programa radial *El Club del Clan*. En México están los Teen Tops y en Colombia artistas como Oscar Golden y Harold. A pesar de que en ocasiones ha sido relegada por su vocación comercial y su aceptación social, la onda go - go es fundamental en el desarrollo del rock, pues fue la primera adaptación que sufrió el género en América Latina.

³ Aunque el concepto de transculturación tiene una larga historia en los estudios literarios latinoamericanos (Rama 1982)(Moraña 2007), en este contexto nos referiremos a la definición que elaboran Malm y Wallis en su ensayo de 1984 *Patterns of change*. Aludiendo a los procesos mediante los cuales el rock fue asimilado en distintos contextos sociales alrededor del mundo, estos autores entienden la transculturación del rock como la confluencia de un fenómeno de origen extranjero que termina dialogando con aspectos de la cultura local.

forma de construirse a sí mismos como artistas y también como estrategia para construir a sus personajes. Al fin de cuentas, era la música que escuchaban en la radio, en el cine, en los conciertos, en las fiestas y en las tiendas de discos, especialmente en las grandes ciudades. Además de esto, la carga simbólica de toda la parafernalia asociada al rock fue uno de los aspectos que más llamó la atención de artistas y jóvenes en general. Era una visión de futuro para una región del mundo, América Latina, marcada por las dictaduras, la desigualdad y la violencia. Para muchos jóvenes, el rock y su estética era y sigue una narrativa sobre ser modernos en contextos culturales marcados por el provincianismo y el aislamiento. El rock era novedoso, cínico, sofisticado, desafiante y cosmopolita. Era, sobre todo, urbano y siempre juvenil.

Un elemento que, en parte, ayudó a que el rock se difundiera con cierta facilidad incluso en países no anglófonos, fue y sigue siendo su carácter eminentemente híbrido, capaz de igualar referencias de la alta y la baja cultura, motivos propios de la música culta, del jazz, el country, el blues y el folk, así como de otras formas musicales propias de aquellos lugares en donde ha arraigado. Fascinado con esta capacidad de disolver las fronteras culturales, el filósofo español José Luis Pardo (2016) escribió una obra enteramente dedicada a explorar la icónica portada del disco *Sgt. Pepper Lonely Hearts Club Band* (1967). En la imagen, diseñada por Peter Blake, aparecen en escena personajes tan distintos como Karlheinz Stockhausen, Marilyn Monroe, Karl Marx, Edgar Allan Poe o Marlene Dietrich. Frente a esto, Pardo plantea con cierta ironía que esa ruptura de fronteras entre alto y bajo resulta, sin embargo, una especie de resignificación de esos personajes y obras que en otro momento hacían parte de la cultura de élite. Como si al entrar al mundo del rock y, por consiguiente, a la cultura pop, dejaran de tener esa apariencia de seriedad que los hacía inalcanzables:

Los personajes de «alta cultura» que aparecen en la foto no dejan de pertenecer, por razones diversas, a una cierta zona secundaria de esa cultura, rayana con la baja (es el caso, al menos, de Edgar Allan Poe, del propio Wilde, de Jung, de H. G. Wells, de Lewis Carroll, de Huxley, de Stephen Crane y del mismo Karl Marx), y están allí no tanto por sus «grandes logros» para la humanidad como por haberse convertido, quizá a su pesar, en iconos de la cultura popular. (Pardo 11)

El potencial del rock como disolvente de jerarquías culturales hace parte de su versatilidad. Al ser una música que se adapta, que acepta todo y luego lo digiere y lo resignifica, el rock se expande con facilidad en contextos aparentemente extraños a su origen. Un carácter anfibio y maleable que responde a lo que Lawrence Grossberg (1986) llamaría

bricolage: “In fact, rock and roll at all levels of its existence constantly steals from other sources, creating its own encapsulation by transgressing any sense of boundary and identity. This is the stage of bricolage”. (116). Por eso es común ver adaptaciones, covers, reversiones, tributos y otras formas de préstamo. Así mismo, cruces sonoros entre el rock y otros géneros, muchas veces de carácter regional. Resulta ser un género cambiante, proteico, que se transforma y toma nuevas apariencias dependiendo del lugar y el momento en el que se desarrolle.

Esa misma elasticidad, ese constante flujo de hibridaciones musicales, temáticas, visuales y literarias que se condensan en una propuesta de naturaleza juvenil es, en parte, lo que define al rock como estética. Aunque este será un asunto que se discutirá más a fondo en segmentos posteriores de este trabajo, es la naturaleza abierta y cambiante de la estética rock lo que le ha permitido hacer parte de la producción literaria de casi todos los lugares en los que ha hecho presencia. Hoy, poco más de seis décadas después de su aparición, la variedad de estilos, subgéneros, movimientos y tendencias es tan amplia que definir el rock en términos de una lista de características esenciales resulta una tarea inútil⁴. Por su parte, la importancia de la producción novelística, poética y ensayística que muestra una influencia clara de la estética rock es cada vez más evidente y heterogénea. En parte, este trabajo constituye un esfuerzo por escribir la historia de la estética rock en la literatura colombiana por considerarla fundamental y poco estudiada.

La estética rock en la literatura colombiana: hipótesis y estructura del trabajo

Partiendo de este marco general, la hipótesis de este trabajo es que, en la historia de las literaturas producidas en Colombia durante las últimas cinco décadas, es posible identificar distintas expresiones de una estética rock que ha sido decisiva en la formación del campo literario de este país. Partiendo del movimiento nadaísta de los años sesenta y siguiendo con

⁴ Un ejemplo de esta diversidad está en las distintas formas que el rock fue tomando en América Latina, especialmente a partir de los años noventa. Influenciados por los debates en torno a la conmemoración del quinto centenario de la colonización europea, grupos como Café Tacvba de México, Fabulosos Cadillacs de Argentina, Aterciopelados de Colombia, Los Tres de Chile y Los Amigos Invisibles de Venezuela crearon propuestas musicales que mezclan, de forma indiscriminada, el punk, el heavy metal, el ska, el blues, la cumbia, el jazz, la ranchera, el joropo y un largo etcétera de referencias que, además, contaban con letras que fusionaron el *slang* local, la cultura pop anglo y los conflictos políticos de la región. Por distintas que fueran sus propuestas, todos estaban amparados bajo la etiqueta elástica y cambiante del rock.

la obra precursora del escritor caleño Andrés Caicedo en los setenta, en cada década se registra al menos una obra significativa de esta estética. Siguiendo el camino abierto por Caicedo y antes por los nadaístas, la década de los ochenta vio el surgimiento de una poética rock/punk en la ciudad de Medellín. Esta se expresó en el trabajo de diferentes grupos musicales de este género, así como en la obra poética del escritor Giovanni Oquendo. Fue la respuesta, en el arte, a la violencia creciente que azotaba esa ciudad a finales de los años ochenta. Finalmente, a partir de la década de los ochenta, se publicó una serie de novelas que muestran la consolidación de la estética rock como una presencia cada vez más constante en la producción novelística colombiana.

Para desarrollar y contrastar esta hipótesis, este trabajo se divide en seis capítulos que, a su vez, se dividen en instancias más breves de reflexión. El primer capítulo, de corte teórico y metodológico, se mueve en dos líneas fundamentales. En primer lugar, una reflexión sobre la estética rock y su presencia en la literatura. Partiendo de ideas de teóricos como Simon Frith, Richard Shusterman, Motti Regev y Simon Reynolds, este segmento del trabajo propone la estética rock como un más allá del hecho musical que determina modos de vida, escrituras, escuchas. En segundo lugar, propone una reflexión metodológica sobre cómo abordar críticamente obras literarias que se relacionan de formas distintas con la música popular, especialmente el rock.

El segundo capítulo tiene dos ejes argumentativos. El primero, es trazar una historia literaria de la estética rock en América Latina y entenderla como la expresión textual y discursiva de un paisaje sonoro que progresivamente fue haciendo presencia en las sociedades de algunos países de esta región del mundo. En este aspecto, los aportes de teóricos como Jacques Attali (1995), Peter Szendy (2003)(2014)(2015), Jonathan Sterne (2003), Raymond Murray Schafer (1977) son cruciales. Desde distintos puntos de vista, estos autores han contribuido a construir una estética de la escucha: en otras palabras, una reflexión sobre cómo el mundo entra por la escucha para luego ser escrito, algo que Ana María Ochoa (*Sonic Transculturation*) ha definido bajo el concepto de auralidad, es decir, una manera de construir significados a partir de nuestra relación con lo sonoro.

En segundo lugar, pero de forma paralela, el capítulo propone una reflexión acerca de las contradicciones y conflictos existentes entre el fenómeno que el chileno José Joaquín Brunner denominó “macondismo” (1992) y la emergencia de estéticas asociadas a la cultura

pop. En este sentido, la exotización de América Latina hecha en algunos textos literarios, periodísticos y críticos fue cuestionada desde los márgenes, a veces de forma inconsciente, por escritores, artistas y críticos que vieron la importancia de entender la heterogeneidad cultural de esta región del mundo, destacando por supuesto la importancia del rock como discurso presente en las prácticas culturales de países como México, Argentina, Colombia y Chile. Las teorías y aproximaciones a la cultura popular y a la literatura de teóricos y escritores como Carlos Monsivais (2000), Néstor García Canclini (1990)(1995), Antonio Skarmeta (1984) y Ana María Ochoa (2003)(2005) son decisivas para inscribir esta estética rock en dinámicas de conjunto que pueden rastrearse en varios países de América Latina.

El tercer capítulo se centra directamente en la primera parte del corpus: el movimiento nadaísta en Colombia. Indagando fundamentalmente en su primer manifiesto y, de forma secundaria, en sus puestas en escena, declaraciones, letras de canciones y algunos poemas, este segmento del trabajo sitúa al nadaísmo como primer punto de conexión entre la estética rock y las literaturas colombianas. Surgidos en un momento coyuntural para la formación del campo literario colombiano, los textos y manifiestos nadaístas son de vital importancia para cuestionar el parroquialismo y centralismo de la vida cultural de este país. Dado su carácter contestatario, juvenil y urbano, este movimiento fue pionero en abrirse a la influencia creciente que la cultura pop y la contracultura estadounidense estaban ejerciendo en América Latina. En ese contexto, algunos poetas nadaístas escribieron letras para bandas y artistas de rock y, sobre todo, sentaron las bases para un tipo de literatura que se involucra con el nuevo paisaje sonoro que se impone en la segunda mitad del siglo XX.

El cuarto capítulo se centra en la novela *¡Que viva la música!* (1977) y el relato *El atravesado* (1975) del escritor caleño Andrés Caicedo. Entendiendo la literatura como escenario en el que dialogan distintos discursos sociales (Bajtín 1986) (Sarlo 2001), el análisis textual de esta obra servirá para reflexionar sobre la llegada del rock a la cultura popular en Colombia y su impacto en los sectores juveniles de la sociedad. Contrastando los discursos que se cruzan en la novela con algunos documentos provenientes del periodismo, la historiografía y la música misma, en este análisis se entenderá la novela de Caicedo como una forma de entextualización del discurso rock (Bauman y Briggs 1990), es decir, una materialización estética, en el plano escrito, de un discurso social. Esta obra también ofrece

una perspectiva sobre cómo la música rock es marca geográfica, social y económica de una ciudad en pleno proceso de modernización.

El capítulo quinto es sobre la llegada del punk (una variante radical del rock) a la ciudad de Medellín a mediados de los ochenta y cómo este movimiento sirvió para canalizar los discursos y estilos de vida de los jóvenes de sectores marginales de la ciudad, expuestos al crimen y la violencia cotidiana. Analizando los textos del libro *Manifiesto Punk Tercermundista* (Giovanni Oquendo 2016), en este capítulo se postula la literatura rock como una expresión estética de un mundo en decadencia. La idea del “No Futuro”, esencial para el punk en todas sus variantes, es el *leitmotiv* de los textos analizados. El discurso del punk entra en diálogo con los discursos sobre la muerte y la violencia que se veían en medios de comunicación, panfletos amenazantes, películas y letras de canciones. En este capítulo, la teoría sobre el punk se desprende fundamentalmente de las reflexiones de Dick Hebdige (1979), Servando Rocha (2008) y Greil Marcus (1993). En este sentido, conceptos como el *do it yourself*, el nihilismo y el minimalismo musical permitirán la reflexión sobre el impacto del punk en la literatura colombiana. En este capítulo, como en el del nadaísmo, también es importante el debate sobre el manifiesto como género literario y su importancia en América Latina y Colombia.

Finalmente, el capítulo sexto aborda algunas novelas escritas desde la década del ochenta y que asimilan, en mayor o menor medida, la estética rock. En primer lugar, la novela de Manuel Giraldo *Conciertos del desconcierto* (1981), una mirada cuasi fantástica y retrospectiva de la escena rockera colombiana de los setenta. Luego, la novela *Opio en las Nubes* (1992) del bogotano Rafael Chaparro Madiedo, una visión rockera, psicodélica y fragmentada sobre Bogotá como una ciudad imaginada. Se analiza también la novela *Érase una vez el amor, pero tuve que matarlo* (2001) de Efraím Medina Reyes, un *bildungsroman* sobre un aspirante a escritor que desprecia el folclor y la tradición y en su lugar pone el rock y la cultura pop como fuentes de inspiración. Finalmente, *C.M. no record* (2011) de Juan Álvarez, novela que funciona a manera de crónica de la génesis de un grupo de rock en la Bogotá de comienzos de los noventa. Todas ellas exponentes de una estética rock que sigue siendo relevante para comprender la vida cultural y social de algunas ciudades colombianas.

Estudios sobre literatura y rock: algunos antecedentes

Referirse a las relaciones entre la literatura y un género musical popular como el rock resulta de entrada un problema, pues a pesar de que se trata de un diálogo que en ocasiones ha sido prolífico y significativo, la sola asunción del rock – o de cualquier otro género pop – como materia de análisis académico ha estado parcialmente marcada por una actitud escéptica. Si bien es indiscutible su importancia como fenómeno cultural, muchas aproximaciones a este tipo de música siguen dejando entre comillas su carácter artístico y se refieren a él sólo como telón de fondo de ciertas contingencias históricas. Por otro lado, se insistió con frecuencia en su impacto regresivo y alienante, pues se le vio únicamente desde la perspectiva comercial. En cuanto a las aproximaciones académicas, aún hoy es necesario acudir a la cuestión de las jerarquías culturales para poder justificar un abordaje sobre el rock que se pretenda académico. Como lo muestra muy bien el crítico estadounidense Alex Ross (2012), existe una fuerte división al interior de disciplinas como la musicología, la sociología, entre otras, sobre cómo abordar la pregunta por la estética musical:

Estos custodios [los académicos tradicionales] afirman, en efecto, que «La música que os gusta es basura. Escuchad, en cambio, nuestra gran música, rebosante de pretensiones artísticas». Apenas logran ningún avance con los no convertidos porque han olvidado definir la música como algo que merece ser amado. La música es un medio demasiado personal para apoyar una jerarquía absoluta de valores. La mejor música es aquella que nos convence de que no existe ninguna otra música en el mundo. (12)

Por un lado, se defiende la idea de que la música “clásica” es una expresión ahistórica, que supone una experiencia trascendente. Por otro lado, se asume que la música pop, e incluso otras formas de música popular no pop, como por ejemplo el folk o el country, son una expresión de unas condiciones históricas específicas y además sólo proponen una experiencia pasajera, no significativa. Según Bourdieu (1995), esta jerarquización del arte se entiende esencialmente en el contexto de la consolidación del campo artístico, en el que el privilegio de la forma sobre los contenidos se impuso como criterio esencial de los problemas estéticos. Es decir, a medida que el campo artístico fue ganando autonomía con respecto a los condicionamientos sociales e institucionales, definiendo una serie de reglas internas para clasificar y ordenar las prácticas artísticas y el modo como estas se entienden, la calidad y el prestigio cultural se fueron centrando especialmente en la apreciación de la forma con independencia de los contenidos sociales o éticos: “El modo de percepción estética, en la forma “pura” que ha adoptado en la actualidad, corresponde a un estado determinado del

modo de producción artístico: un arte que [...] es producto de una intención artística que afirma la primacía absoluta de la forma sobre la función, del modo de representación sobre el objeto de la representación” (Bourdieu 27). Entre más condicionado por lo social, por lo supuestamente “útil” y mundano, menos categoría estética; al contrario, entre más abstracto, experimental, más se acerca a la supuesta pureza de la experiencia estética. Un argumento para reafirmar este prejuicio ha sido, con frecuencia, el del virtuosismo en la ejecución y la complejidad en la forma. En el caso particular de la música, existe un reclamo de distinción mucho más fuerte, especialmente porque se le otorga de entrada una especie de carácter espiritual, no figurativo. Refiriéndose a la música “clásica” o “cultura”, Bourdieu afirma:

Ser “insensible a la música” representa, sin duda, para un mundo burgués que piensa su relación con el pueblo basándose en el modo de relacionarse el alma y el cuerpo, algo así como una forma especialmente inconfesable de grosería materialista [...] la música es el arte puro por excelencia; la música no dice nada y no tiene nada que decir [...] la música representa la forma más radical, más absoluta de la negación del mundo, y en especial del mundo social, que el *ethos* burgués induce a esperar de todas las formas del arte. (16)

Como consecuencia de esta jerarquización, el análisis de las relaciones entre música y literatura ha estado dominado esencialmente por los estudios sobre el Romanticismo del siglo XIX, cuando algunos artistas (como Mallarmé o Richard Wagner desde sus respectivos campos de enunciación) vieron en la música la forma más alta de la poesía. Otra vertiente dominante ha sido aquella que indaga sobre las formas en que el modernismo de comienzos del XX (Proust, Woolf, Huxley) trató de incorporar ciertos asuntos propios de la música en la creación literaria. También se alude con frecuencia a los experimentos de Mallarmé y su intento por dislocar la grafía para lograr cierta resonancia musical, por no hablar del asunto del silencio, anticipo de las aventuras de John Cage. Por supuesto, las reflexiones de Eco o Barthes sobre el poder semántico de la música, de su poder expresivo como lenguaje, también han sido parte de las preocupaciones de este campo de reflexión. En su influyente obra *Music and literature: a comparison of the arts* (1949), el profesor estadounidense Calvin Brown traza una panorámica general de los abordajes sobre la relación entre música y literatura hasta ese momento. Aunque se trata de un texto escrito cuando la cultura pop aún estaba en su etapa más incipiente, llama la atención que su erudito recorrido no mencione estudios importantes sobre literatura y su relación con la música popular en general. No obstante, este documento resulta clave para hacerse una idea de la génesis de un posible campo de estudio

(literatura y música) que, aunque elusivo, puede hoy reclamar un lugar por sus importantes aportes a los estudios literarios y musicológicos.

En esta evolución, el interés específico por la relación entre literatura y música popular de masas empezó a dar frutos en la década del 60 en dos frentes específicos. Por un lado, los trabajos de académicos surgidos en el marco de los estudios culturales británicos. Entre ellos, destacan los ensayos del ya mencionado Simon Firth, quien se interesó por el funcionamiento de las letras en el rock y por la relación entre la obra de algunos músicos y sus fuentes literarias o cinematográficas. También es importante mencionar el trabajo de Dick Hebdige (1979), quien se anticipó a establecer relaciones entre el jazz bebop y la *beat generation* o entre la literatura de Jean Genet y el punk británico. De forma casi paralela, los primeros en darle un tratamiento serio, por fuera de la academia, a este tipo de música considerada como baja cultura fueron periodistas estadounidenses como Robert Christgau, Jon Landau o Greil Marcus. Estaban convencidos de que la música pop, y el rock en particular, entrañaba una serie de relaciones complejas entre la sociedad y el individuo, pero que estas relaciones tenían una dimensión más amplia que la simple transacción entre un consumidor y un producto: la música pop era también un asunto lleno de significados estéticos que podían definir la forma como los individuos ven el mundo y lo representan artísticamente. Por supuesto, estos críticos fueron pioneros en trazar relaciones entre el rock y la literatura.

Asociados a revistas como *Creem*, *Rolling Stone* y *Spin*, dotaron a esta música de un aparato crítico y referencial que destacó siempre su estatuto de seriedad artística. Pertenecientes a la escuela del *new journalism* e influidos por pioneros como Truman Capote o Guy Talese, estos escritores empezaron a dejar de lado la pretensión de objetividad periodística, embarcándose en una lectura de los fenómenos de la cultura pop sin tener en cuenta las jerarquías culturales y sin dejarse seducir por la popularidad que, sobre todo en sectores de izquierda, estaba ganando la visión negativa de Theodor W. Adorno frente a la música popular. Sumándose a las experiencias hoy célebres de autores como Hunter S. Thompson o Tom Wolfe, muchos hicieron escuela en revistas como *Playboy* o *Rolling Stone*, desde donde dieron forma a este corpus que abrió la puerta para entender el pop como una expresión artística que tenía mucho qué decir sobre el rumbo del arte y la cultura en la sociedad occidental:

Rock writing also embodied the values of new journalism by maintaining that what might seem to some to be a frivolous form of self-expression, a 'pop' artform, should be discussed with the same seriousness that is usually reserved for more intellectually respectable pursuits. To the new journalist the drive, the ambition and the imagination that produced the pop icons and personalities of the day were imbued with the same worth as those that resulted in any other form of creative expression or human achievement. (Genoni 126)

De todos estos críticos, probablemente fue Greil Marcus quien más profundizó en las relaciones entre rock y literatura. Su obra *Mystery Train* (1975), enfocada en la figura de Elvis y en todo el contexto inicial del rock and roll asociado a los sellos *Sun* y *Chess*, traza puentes entre la tradición literaria de Estados Unidos, desde Melville a Faulkner, con la estética inicial del rock. Por otro lado, su influyente ensayo *Lipstick Traces: A Secret History of the 20th Century* (1989), muestra la profunda influencia que ejercieron el dadá de Hugo Ball y Tristan Tzara y la Internacional Situacionista de Guy Debord sobre el punk británico. En este sentido, Marcus desarrolla una interesante reflexión sobre el permanente vínculo del rock con la literatura. Estos ensayos tienen en común con los trabajos de Hebdige o Frith el hecho de que esta relación entre música y literatura se plantea siempre como una cuestión de resonancias, de intertextos, de atmósferas. Muy poco se habla de las formas específicas en las que un texto literario asimila el discurso musical, ya sea en la forma, en los diálogos o en la narración.

De manera un poco más reciente, el trabajo del alemán Werner Wolf, *The musicalization of fiction* (1999) corrige en buena medida estas falencias, centrándose en las formas específicas en las que la literatura asimila el discurso musical y viceversa. Es importante también el hecho de que Wolf le da especial importancia al rock y otras formas de música popular de masas como la electrónica. Desarrollando la categoría de Intermedialidad (*Intermediality*), Wolf abre un amplio horizonte de perspectivas de análisis centradas en los cruces entre dos *medios* artísticos. Aunque volveremos sobre el texto de Wolf más adelante, es importante considerarlo como un referente clave en la configuración de este campo de estudio. En cuanto al mundo francófono, la muy completa tesis de doctorado de Aurélien Bécue titulada *Rock et littérature: à l'écoute d'un espace littéraire contemporain: bruits, distorsions, résonances*, presentada en el 2013 en la Universidad de Rennes, plantea un estudio exhaustivo sobre los distintos campos de cruce entre el rock y el mundo escrito, desde las novelas, pasando por la crítica, las biografías, los ensayos y manifiestos. Se trata de un excelente documento de referencia sobre este amplio universo.

En el ámbito latinoamericano se destacan al menos tres tesis de doctorado que han sido defendidas en universidades de Estados Unidos y Europa. Las tres proponen una perspectiva latinoamericana sin centrarse en un país en específico. Muestran, en todo caso, algunas coincidencias en el corpus escogido: Andrés Caicedo, Alberto Fuguet, José Agustín, Marcelo Cohen. En primer lugar, el trabajo de Javier González Gimbernat titulado “New Cultural Identities Through Literature and Rock Music In Latin America. (Mexico, Colombia, Argentina, Brazil)”, presentado en el 2013 en la Universidad de Colorado, Boulder. Luego está el trabajo de Lourdes Fernández Bencosme titulado “Los mundos aurales de la cultura juvenil en la literatura latinoamericana”, presentado en 2016 en la Universidad de Chicago. Finalmente, vale mencionar una tesis muy reciente (2021) presentada en la Universidad de Colonia por Mauricio Echeverry Hurtado, titulada “El rock en la novela hispanoamericana entre 1965-1995: Relaciones intertextuales entre rock y literatura en las narrativas española y latinoamericana”. Todos estos trabajos, en términos generales, se inscriben en una línea de reconocimiento de la escucha y la auralidad como referentes literarios y, de forma más amplia, como formas de comprender el mundo y la sociedad.

**PRIMERA PARTE: ¿QUÉ ENTENDEMOS POR ESTÉTICA ROCK? ALGUNAS
CONSIDERACIONES TEÓRICAS**

1. LA ESTÉTICA ROCK: MÁS QUE UN GÉNERO, MÁS QUE UN NEGOCIO

El rock es una estética, es decir, una posibilidad de representar, experimentar y resignificar nuestras ideas sobre lo que consideramos bello y significativo. Por supuesto, su base, su fundamento, es musical. Es, ante todo, una experiencia auditiva. El rock nos gusta, en el fondo, porque disfrutamos escuchar la música que culturalmente se asocia con esta etiqueta⁵. Lo que está en el centro de la estética rock es un acto de escucha. Todo depende de eso; todo empieza y termina ahí. Sin embargo, en ese proceso de descubrir afinidad o rechazo hacia esa música, la relación que entablamos con ella es siempre enriquecida con elementos y prácticas que desbordan lo musical (portadas de discos, manifiestos, letras de canciones, revistas especializadas, conciertos, atuendos, películas, estaciones de radio, premios, etc.). El rock implica, como decíamos, una experiencia con la belleza y la definición de lo que consideramos bello o repulsivo, admirable o deleznable, poético y prosaico. Escuchar la música no es, entonces, el único componente de una estética rock.

Valorar, emitir juicios sobre la calidad, pertinencia o vigencia de un disco, canción, concierto, etc., implica relacionarse con un dispositivo complejo de enunciados que completan dicha experiencia estética. Decidirse por un sonido roquero es también decidirse por lo que representa un intérprete, una banda, un disco: por su apuesta visual, por sus declaraciones públicas, por su puesta en escena. Pero más allá, implica identidad, cercanía. Lejos de ser un pasatiempo, para muchos el rock es también una motivación cotidiana, una forma urbana y profana de creencia, de práctica tribal. En este sentido, la estética rock no es un atributo que debamos encontrar en un producto ya terminado⁶ (una canción o un álbum)

⁵ Una lectura de Pierre Bourdieu nos confirma también que esa afinidad tiene una razones de clase, educativas, familiares, en síntesis, sociológicas. Sin embargo, la cuestión aquí no es por qué determinados grupos sociales prefieren escuchar o no rock, sino por qué lo encuentran significativo para dedicar su tiempo libre y buena parte de su vida a su práctica o su escucha. Al respecto, Frith (*Performing Rites*) propone que: "The sociological task is not to 'expose' this myth or to search for its 'real' foundations, but to explain why it is so important" (168)

⁶ El teórico francés Roger Pouivet (2010) plantea, sin embargo, que el "ser" de la obra de rock es su condición de producto que ha sido grabado en un estudio de grabación. Aunque el enfoque de Pouivet es netamente ontológico, podemos convenir con él en que, a diferencia de otros géneros como el jazz o la música sinfónica, la obra de rock no existe antes de su grabación. Está, por esto, indisolublemente ligada a una realidad material y sonora específica. La pregunta es, en este caso, si la obra de rock se limita a su existencia como grabación o si su efecto y su impacto social y cultural desborda esta realidad material. No negamos, entonces, los postulados de Pouivet, solamente creemos que la estética rock parte de esta condición ontológica, pero la supera en el mismo momento de su existencia.

frente al que emitimos una valoración. Siguiendo al sociólogo británico Simon Frith (*Music and Identity*), precursor de los estudios sobre rock, la estética remite principalmente a una experiencia y no tanto al desciframiento de una cualidad contenida en un objeto terminado:

In examining the aesthetics of popular music, then, I want to reverse the usual academic and critical argument: the issue is not how a particular piece of music or a performance reflects the people, but how it produces them, how it creates and constructs an experience - a musical experience, an aesthetic experience - that we can only make sense of by *taking on* both a subjective and a collective identity. The aesthetic, to put this another way, describes the quality of an experience (not the quality of an object); it means experiencing *ourselves* (not just the world) in a different way. (109)

Esa experiencia estética, por supuesto, implica aceptar las reglas de juego⁷ dentro del campo específico del rock; entrar a hacer parte de un universo simbólico y discursivo en el que, luego de una serie de relaciones y valoraciones, decidimos si nos gusta o no, si nos resulta poderoso, radical, visceral, *cool* o cualquier otro adjetivo habitualmente utilizado para calificar la experiencia con el rock. En cierto sentido, entrar en este juego valorativo es entrar a hacer parte de una comunidad o, como la llamaría Frith, una experiencia compartida con otros miles de escuchas y fanáticos que han decidido entrar también en el juego⁸. Al aceptar las reglas del campo, lo que hacemos es también un acto de definición. Estamos diciendo algo sobre nosotros mismos, estamos construyendo nuestra historia y estructurando la identidad. Si aceptamos que cierto tipo de rock, ya sea heavy metal, punk o progresivo, nos gusta o nos impacta, al mismo tiempo estamos diciéndonos a nosotros mismos y a los otros quiénes somos.

En ese proceso de definición, esa toma de posición estética es también un filtro para identificar afinidades electivas con los demás. Es un paso de lo estético a lo ético, de lo subjetivo a lo social. Al respecto, el sociólogo francés Michel Maffesoli, en su célebre obra *El tiempo de las tribus* (1990), propone precisamente que “la sensibilidad colectiva salida de la forma estética desemboca en una relación ética”. (49). El juicio sobre la música se convierte también en una forma de relacionarse, de valorar al otro, de aceptarlo o rechazarlo. Volviendo con Frith (*Music and Identity*): “It is in deciding – playing and hearing what

⁷ Esta idea de las reglas de juego es tomada, por supuesto, de Bourdieu en su texto *Las Reglas del Arte* (1995)

⁸ El profesor francés Denis Mellier se refiere a esta experiencia colectiva como determinante para lo que él denomina “la crédibilité de la rue”, es decir, la valoración y autenticación que se dan a una expresión rock dentro de la comunidad anónima de fanáticos, conocedores, escuchas. etc. (Mellier en entrevista personal, Junio de 2021).

sounds right (I would extend this account of music from performing to listening, to listening as a way of performing) – that we both express ourselves, our own sense of rightness, and suborn ourselves, lose ourselves, in an act of participation”. (110)

Al devenir en experiencia individual y colectiva a un tiempo, la estética rock genera reacciones diversas. Ante la escucha, unos hablan, otros cantan, otros componen más música, otros escriben. Diferentes dispositivos mediante los cuales se puede socializar una experiencia, una posibilidad de crear un espacio múltiple en el cual se confrontan las distintas escuchas: la del experto, la del fanático, la del neófito, la del censor. Cada una de esas experiencias es particular, única; reescribe y resignifica el objeto musical. Mi escucha, lo que puedo decir o callar sobre lo que ha entrado por mis oídos, es una vuelta de tuerca sobre ese eterno movimiento que define la experiencia con el arte. Ese juego entre escuchas no es, no puede ser, individual. Es siempre colectivo, aún cuando se trate de una comunidad inestable y en ocasiones virtual. Al respecto, el filósofo francés George Steiner (1977), tratando de entender el nuevo panorama cultural al que se enfrentaba en la segunda mitad del siglo XX, escribió:

Sentados uno junto a otro, en una concentración intermitente, comulgamos con el influjo sonoro tanto individual como colectivamente. Esta es la paradoja liberadora. A diferencia del libro, la pieza musical constituye de inmediato un terreno común. Nuestra respuesta puede ser simultáneamente privada y social. Nuestro deleite no proscribire a nadie. Nos acercamos a los demás mientras seguimos siendo, de manera más compacta, nosotros mismos. (104)

En esa línea de argumentación podemos seguir los postulados del también francés Peter Szendy en su notable ensayo *Escucha. Una historia del oído melómano* (2003). Todo parte de un momento personal, de apropiarse del estímulo sonoro, del afuera. Luego, para definir y dar forma a mi escucha, es indispensable ponerla en contraste con otras experiencias similares: a través de la crítica, de la radio, de los amigos, de las revistas, de los fanzines, de los portales de internet, de novelas y poemas. Mi escucha no es nada si no la pongo en perspectiva. La experiencia estética, en este caso auditiva, es inevitablemente un proceso, un devenir, una puesta en escena permanente:

He aquí lo que, según este punto de vista, nos *intima* a escuchar. Presta el oído a esta sintaxis que estoy manejando: lo que nos intima a escuchar, lo que nos hace dos, uno más uno; lo que hace de nosotros esta suma abierta que somos nosotros, es nuestro deseo de que alguien, siempre uno más, nos oiga oír. Yo quiero que tú me escuches escuchar; y nosotros queremos que él (o ellos) nos escuche(n) a la escucha [...] No somos, pues, una comunidad de oyentes a la escucha de un mismo objeto que podría reunirnos [...] Somos una adición infinita de singularidades, cada una de las cuales quiere hacerse oír, por lo cual no hay suma posible:

No escuchamos como un solo cuerpo: somos dos y (en consecuencia) siempre uno más.
(Szendy 172)

Esta idea de comunidad de escucha implica, necesariamente, entender la estética como producto de una relación social y no tanto como la propiedad de un objeto dado. Concebir la estética como un proceso es, en parte, un desafío a las concepciones que tratan de espiritualizar el arte, aislarlo de la vida cotidiana y del mundo. Aunque comprensible en el contexto transformador de la ilustración europea, cuando el arte necesitaba emanciparse del control de la iglesia y de la corte (Bourdieu 1995; Steiner 1977; Shusterman 2000), el reclamo de autonomía que la estética moderna ha convertido en el centro de su definición es causante de que la cultura pop, de masas, haya sido históricamente denostada por su supuesta ligereza o falta de trascendencia. Yendo aún más lejos, en esta línea está el conocido rechazo de Theodor Adorno con respecto a la cultura popular de masas como enajenante, regresiva. Si el arte es producto de la capacidad estética en el sentido kantiano, esto es, racionalizada, cultivada, educada, atemperada, ajena a todo asunto práctico, entonces manifestaciones como el rock, el cine o el cómic resultan una especie de vulgarización. Al ser expresiones deliberadamente vinculadas con la vida cotidiana, con lo corporal, con las industrias culturales, con el consumo, entonces sería preciso crear esa distinción entre alta y baja cultura, que Bourdieu ha mostrado de forma contundente cómo es producida por cuestiones sociales y políticas (*La distinción*). Sin embargo, aún hoy es preciso abrir este debate para justificar por qué hablar de rock, de cine o de ciencia ficción es también hablar de una experiencia artística compleja, enriquecedora, significativa. Se requiere, tal y como lo desarrolló ampliamente el filósofo estadounidense Richard Shusterman en su célebre obra *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art* (2000), una resignificación de lo que entendemos por estética para poder comprender la importancia y el papel de las artes ligadas al universo pop surgido en el contexto de la segunda posguerra.

Partiendo de los postulados de John Dewey, precursor de pragmatismo como postura filosófica, Shusterman es claro en afirmar que la estética, en tanto disciplina filosófica encargada de pensar la belleza y el arte, no puede ocuparse exclusivamente de las *fine arts* ni promover la idea de que el arte es solamente la alta cultura. Para este autor, el arte y la vida están en perfecta sintonía a través de la experiencia estética, una dimensión de la acción humana que no involucra solamente nuestra capacidad de razonar, sino sobre todo nuestras

emociones, nuestras urgencias, nuestras preocupaciones más mundanas, nuestra corporalidad, nuestra historia. La estética no se relaciona con la belleza inherente a una pintura, un libro o una composición. La belleza no es, ocurre. No está predeterminada y contenida en un soporte material. Surge a través de la interacción, del diálogo: “As experience, art is obviously part of our lives, a particularly vivid form of our experienced reality, rather than a mere fictional imitation of it.” (Shusterman 53).

Esta postura lo lleva, inevitablemente, a rechazar dos de las tendencias predominantes en la filosofía del arte occidental. Por un lado, la visión de que el arte es contrario a la vida cotidiana y a lo mundano, de que es una práctica autónoma que debe evitar a toda costa cualquier vínculo con cuestiones prácticas (espiritualización del arte). Por otro lado, la idea defendida por el pensamiento analítico⁹ de que la obra misma es la fuente de todo significado y por eso, para su comprensión, no se requiere atender al contexto histórico o a las relaciones sociales que provocan y definen las literaturas y las artes. Al contrario, Shusterman sigue la influencia de pensadores como Richard Rorty y el ya mencionado Dewey¹⁰ para afirmar la necesidad de que el concepto de estética se abra de nuevo a la presencia de lo corporal, de la utilidad social, de lo cotidiano, que se deshaga de los mitos sobre la unicidad, el arte por el arte o la vulgaridad del gusto masivo: “Art would be richer and more satisfying to more people, because it would be closer to their most vital interest and better integrated into their lives.” (19). Se trata, por supuesto, de un debate amplio al que tendremos que volver en otros momentos de este trabajo. Sin embargo, es importante dejar en claro que, en este momento histórico, es insostenible seguir defendiendo la idea del arte como una cuestión elitista, individual, solo accesible a unos pocos privilegiados. Antes que una regresión, el surgimiento de la cultura de masas en la segunda mitad del siglo XX ha abierto una multiplicidad de posibilidades expresivas y creativas que solo pueden reconocerse en toda su amplitud si resignificamos la idea de lo estético: “Popular arts like rock thus suggest a radically revised

⁹ Terry Eagleton (1983) explica hasta qué punto esta visión, enfocada especialmente en la teoría literaria, fue la que predominó en el contexto del formalismo ruso de comienzos del siglo XX. Bajtín (1986) también se muestra muy crítico con la deshistorización que implica aceptar el formalismo como única posibilidad para entender el texto literario.

¹⁰ Por supuesto, esta postura lo acerca también al pensamiento de Foucault e incluso de Barthes, autores que desde otra perspectiva llegaron a conclusiones similares: no existe el autor, no existe originalidad, la interioridad es un mito, la autonomía es una ilusión y el arte es en realidad un diálogo, una puesta en escena, un juego.

aesthetic with a joyous return of the somatic dimension which philosophy has long repressed to preserve its own hegemony (through that of the intellect) in all realms of human value.” (Shusterman 184).

A esta concepción de lo estético como proceso y no como resultado subyace, como es evidente, la idea de identidad como eje. Stuart Hall, precursor de los estudios culturales, concibe la identidad como la definición que cada uno hace de sí mismo a partir de la interacción con el contexto social. Para Hall (1996), “identification as a construction, a process never completed - always 'in process'. It is not determined in the sense that it can always be 'won' or 'lost', sustained or abandoned”. (2). El proceso de identificarse o no con ciertas expresiones culturales, de atribuirle una cualidad artística a la música que escuchamos o al tipo de películas que vemos, es siempre abierto, sujeto a cambios y redefiniciones constantes. Es, como lo denomina Frith (*Music and Identity*), móvil, siempre en transformación. No es ser, sino siempre llegar a ser. En algunas identidades en formación, el rock sirve como referente estético y ético: “Identity is mobile, a process not a thing, a becoming not a being [...] our experience of music - of music making and music listening - is best understood as an experience of this self-in-process.” (Frith 109). Algo similar escribe Shusterman cuando afirma que: “The project is not to describe the work 's given and definitive sense, but rather to make sense of the work.” (92). Se trata de una estética que crea sentido de identificación y al tiempo sirve para crear lazos de confianza y respeto entre aquellos que muestran aprecio por esta música, consolidando espacios de intercambio y reelaboración, uno de los cuales es, por supuesto, la literatura rock. Siguiendo a Frith (*Hacia una estética de la música popular*):

La primera razón por la cual disfrutamos de la música popular se debe a su uso como respuesta a cuestiones de identidad: usamos las canciones del pop para crearnos a nosotros mismos una especie de autodefinition particular, para darnos un lugar en el seno de la sociedad. El placer que provoca la música pop es un placer de identificación con la música que nos gusta, con los intérpretes de esa música, con otras personas a las que también les gusta. (422)

El rock genera un sentido de pertenencia e incide en la formación de identidades casi como ninguna otra manifestación cultural contemporánea. Es imposible, por ejemplo, entender un fenómeno mediático, artístico y musical como los Beatles, sin tener en cuenta la forma en que las personas asumen su música como propia, como vía para definir quiénes son

y qué quieren mostrar al mundo¹¹. De manera un poco más evidente, subgéneros del rock como el heavy metal o el punk han planteado una amalgama de dispositivos simbólicos que se aplican a la manera de vestir y de comportarse de sus más acérrimos fanáticos: cortes de pelo, uso de ropa negra o intervenida, maquillaje, puesta en escena, etc. Se trata entonces de un género musical que trasciende su propia condición para convertirse en concepto, en indumentaria, en palabra, en acción, en imagen, en estética. Como apunta Verdesio (2008):

Rock cannot be understood or even conceived of without taking into account the attitudes of the musicians, their distinctive looks, the spectacle they offer, and the public they create. Rock is today (as it probably is from its beginnings) as much a kind of music as an attitude, and a concept as well as how it is received. In other words, rock is a complex social, cultural and economic (and some say political) phenomenon as well as an aesthetic one that does not lend itself to easy interpretations or understandings of it. (636)

En la novela *Mala onda* (Alberto Fuguet, 1991), un *bildungsroman* sobre un adolescente roquero en Santiago de Chile durante la dictadura, vemos cómo el personaje principal define sus amistades, sus gustos y sus simpatías a partir de la música que escucha: “Está lejos, eso se nota. Debe estar odiándose a sí misma. La Luisa Velásquez es capaz de deprimirse y pegarse un volón existencialista a lo Pink Floyd sin ni siquiera avisar. No hay nada que hacer”. (11). Basándose en sus experiencias musicales, establece una escala de valores para relacionarse con el mundo, llevando la estética rock a un plano ético y existencial. En este caso, la referencia a Pink Floyd no funciona solo como marca de afinidad con esta agrupación inglesa, sino como equivalente de la introspección y la reflexión, elementos propios del rock progresivo del que Pink Floyd es un importante exponente. Otro ejemplo del ámbito latinoamericano lo encontramos en la novela de la escritora argentina Mariana Enríquez, *Este es el mar* (2017). En esta obra, un grupo de mujeres, a medio camino entre fantasmas y ángeles, se encarga de intervenir en las vidas de músicos de rock emblemáticos como Kurt Cobain o Jim Morrison. Con la intención de que estos músicos se

¹¹ Un personaje como Bob Dylan, promovido inicialmente como profeta del folk y luego como visionario del rock, tuvo un impacto profundo más allá de la industria musical. Sus canciones sirvieron para nombrar grupos subversivos de la década del sesenta (El grupo terrorista *The Weatherman Underground* toma su nombre de la letra de “Subterranean Homesick Blues”), para impulsar la lucha por los derechos civiles (“Oxford Town”, “The Times They are A-Changin”) y para definir la cultura asociada a la música rock (“Like a Rolling Stone”). Grabando para un sello como Columbia (símbolo del corporativismo en la música), Dylan sirvió de inspiración para movimientos, iniciativas y manifestaciones que en muchas ocasiones trataron de subvertir los valores que fundamentaban el sistema que permitía la circulación de esta música, especialmente en Estados Unidos e Inglaterra.

conviertan en leyendas, estas mujeres espectrales deciden el destino de sus artistas favoritos, quienes sacrifican sus vidas personales para satisfacer las demandas de sus fanáticos:

Toda su especie vivía en perpetuo movimiento y nunca dormía, como los tiburones. Cada noche iban a gritar a algún show, generalmente en diferentes países. Cada día debían hacer guardia frente a un hotel, la puerta de un teatro o de un estadio, con las caras pintadas con corazones y logos, las manos aferradas a fotos y pósteres, llorando y pataleando. Debían leer todas las entrevistas y aprenderse de memoria las respuestas, repetirlas y citarlas. Debían entrar en redes sociales, en foros y tumblr y facebook y snapchat e instagrams y youtube y tuitear y postear, dejar comentarios, crear rumores, amenazar con suicidarse (10).

Esa forma de apropiarse de la música por parte del fanático, haciéndola parte de su idiosincrasia personal¹², explica en buena medida que el discurso de la autenticidad reaparezca constantemente como eje de la estética del rock: se considera buen rock al rock “verdadero”. Al asumir que los artistas o grupos que consumen son parte de su discurso identitario, las personas que escuchan rock consideran que su significado está dado por valores de autenticidad, ligados a mitos románticos como que la música es la expresión más real y transparente del alma del artista o que cierta composición es más o menos auténtica por el uso de ciertas técnicas expresivas. Según el investigador colombiano David García (2008), este discurso de heroísmo, individualidad y autoría en el rock está estrechamente vinculado con posturas conservadoras que, sin embargo, siguen teniendo vigencia a pesar de su existencia contradictoria:

En la “ideología del rock”, encontramos entonces algunos cruces significativos entre los elementos constitutivos del romanticismo y ciertos valores cristianos: la exaltación de la pobreza, el sacrificio, la supremacía de los juicios éticos y, por último, la figura del mártir. Así, se entiende el porqué muchos artistas reivindicaban todo el tiempo en su discurso el que “siguen siendo los mismos”, e incluso, como parte de su puesta en escena y de su performance, pueden mantener, a pesar de su éxito y reconocimiento, o a propósito de él, su “aspecto auténtico de pobres”. (193)

Por supuesto, es fácil ver el costado polémico de esa pretensión de autenticidad, sobre todo si pensamos que unas líneas atrás se habló de la importancia de superar estos mitos engendrados en las teorías estéticas decimonónicas. ¿Qué significa ser verdadero o auténtico en el rock, una música mestiza, mezcla de blues, country, folk y otro sin fin de sonoridades? ¿Qué significa la autenticidad en un universo cultural marcado por la apropiación, el

¹² Esta cuestión está presente en dos de las novelas más importantes de la estética rock en el ámbito anglosajón: *High Fidelity* (1995) de Nick Hornby y *American Psycho* (1991) de Bret Easton Ellis. Desde un punto de vista más retorcido, Michel Houellebecq explora el desenlace nefasto de la comunidad rockera convertida en secta a través del personaje de David Di Meola en *Les Particules élémentaires* (1998).

préstamo y la renovación constante? ¿Qué significa ser real u original en un universo cultural cambiante, dependiente de la impureza y la mezcla para mantenerse con vida? Generalmente, el discurso del rock omite estas contradicciones y defiende un ideal de autenticidad basado en la idea del “artista”, del héroe que es fiel a sus convicciones y sentimientos, que expresa “su verdad” en una composición. Pero sobre todo, es auténtico en la medida en que hace lo que hace por amor al arte y no por el dinero. “Este grupo no se vende”, “X artista no hace concesiones al mercado”, “X álbum es su costado más ligero y pop”, son algunas de las valoraciones que se escuchan y leen a menudo en los debates sobre rock. Por mucho que pudiera verse a Mick Jagger volando en jet privado o a John Lennon viviendo en una mansión al sur de Inglaterra, sus canciones y sus declaraciones públicas siempre tendieron a minimizar la motivación monetaria: “Imagine no possessions”, cantaba el propio Lennon en su álbum de 1971, *Imagine*. La investigadora colombiana Ana María Ochoa Gautier (*El desplazamiento de los discursos*), una de las más importantes etnomusicólogas de América Latina, invierte esta aparente contradicción. Para ella, los distintos discursos de autenticidad en las músicas populares no solo sirven como mecanismos de exclusión y de rechazo a la innovación, como acercamiento imposible al reino de la alta cultura. Para ella, se trata de una especie de “reencantamiento del mundo”, una ritualización de prácticas urbanas que busca dar sentido a su continuidad, singularizarse entre infinidad de discursos similares: “Pero lo que hay aquí no es una simple ceguera ante la realidad por parte de los consumidores [...] Lo que hay, más bien, es una búsqueda profunda de sentido de vida, una necesidad de «reencantamiento del mundo» mediada por el gran aparato de la industria masiva y la tecnología”. (5)

En esta misma línea de argumentación se mueve Jonathan Sterne en su ensayo titulado *The Audible Past* (2003), un texto complejo y pertinente sobre la evolución de las tecnologías sonoras. Sterne propone que la narrativa de la autenticidad en el caso de ciertas músicas populares, entre ellas el rock, no obedece a una fijación con el aquí y el ahora, el “aura” que definía Benjamin en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936). Se trata de una autenticidad más ligada con la calidad de la experiencia, con la conexión emocional entre la música y la experiencia de la escucha:

Sound reproductions that are acknowledged as wholly artificial by performers or the audience (or both) can still come to have a sense of authenticity. But this notion of authenticity refers

more to an intensity or consistency of the listening experience. It is a claim about affect and effect, rather than a claim about degrees of truth or presence in a reproduced sound. (241)

Como vemos, la búsqueda de legitimación artística del rock, su consolidación como campo de producción cultural, como estética, no está exenta de ambigüedades y contradicciones. Se trata de ritualizar el gusto por el rock a través de ideas sólo en apariencia caducas. Como ya lo han mostrado ampliamente Frith (*Art vs. Technology*), Ross (2012), Navas (2012), Lethem (2007), las pretensiones de autenticidad, originalidad y genialidad son discutibles. Teniendo en cuenta el incesante flujo de influencias, hibridaciones, pastiches, tributos y remezclas que han marcado la historia del rock, la idea de un genio único, una entidad artística que, apelando a su “interioridad”, crea un objeto estético original, es un contrasentido que se mantiene a fuerza de marketing, fanatismo y nostalgia. Por otro lado, el rock es también un negocio y negar este costado sería poco menos que una ingenuidad. Sin embargo, la idea del autor (el compositor o la estrella de rock) como fuente de verdad expresiva y de integridad en medio de un mundo regido por el consumo ha calado profundo en un campo artístico que, a comienzos de la década del sesenta, todavía debía justificar su estatuto artístico y su condición de ser más allá del consumo y la alienación. Se entiende que los críticos de rock y demás encargados de producir su discurso hayan echado mano de una fuente segura para la legitimación del campo: la idea del artista como ser especial. En su novela *Las partículas elementales*, el francés Michel Houellebecq elabora un fragmento considerable alrededor de la estrella de rock y su “divinización”: “Jóvenes, guapos, famosos, deseados por todos los hombres, las estrellas de rock constituían la cima absoluta de la jerarquía social. No había nada en la historia de la humanidad, desde la divinización de los faraones en el antiguo Egipto, que pudiera compararse al culto de la juventud europea y norteamericana por las estrellas de rock”. (85).

Sabemos ya que desde el siglo XVIII está gestándose una concepción del autor como fuente de verdad artística¹³. Se trata de una de las muchas consecuencias que trae la

¹³ En su ensayo *Sociología del Renacimiento*, el historiador alemán Alfred von Martin (1946) va un poco más atrás. Para él, las ideas del autor, la subjetividad artística y la originalidad han sido construidas desde el siglo XVI europeo, especialmente en el contexto de las transformaciones económicas y políticas lideradas por la burguesía: “El impulso creador debía brotar con una nueva conciencia en el artista: así podía ya aparecer el “concepto del genio”, como la expresión más alta, que sólo podía producirse en un terreno burgués de una conciencia independiente, que descansaba puramente en la fuerza y dotes del individuo, en sentimientos de potencia y de libertad. El sistema gremial, así como toda la organización de la comunidad, se derrumba, y aquí, como en el campo industrial, se impone el individualismo”. (44)

modernidad europea sobre el mundo del arte, al cual concibe como manifestación suprema del ingenio individual y como fuente de autonomía, construida de forma indiscutible por el accionar estético del hombre. De esta forma, la idea de que el arte es una emanación del talento individual y que por ende todo fenómeno artístico depende de un autor, se convirtió progresivamente en la base de casi toda la creación y la crítica de arte durante el siglo XVIII y buena parte del siglo XIX. En su ensayo titulado *Qué es un autor* (1969), el historiador francés Michel Foucault plantea que este concepto, en el contexto del arte moderno, constituye más una función que una idea. Esta función tiene la capacidad de diferenciar y establecer etiquetas entre diversos tipos de discurso. Para Foucault, el autor es una categoría distinta a la de la persona que escribe o al nombre propio en el sentido estricto. Dotada de unos rasgos culturalmente contruidos, la idea del autor X o Y es una figuración hecha por las instituciones de la cultura para darle validez a un texto. Aunque esta reflexión está destinada, sobre todo, al campo literario, en el mundo del rock hay un mecanismo de legitimación similar con la idea del compositor¹⁴. Para Foucault:

El autor no es una fuente indefinida de significaciones con las que se hace plena una obra; el autor no precede a las obras. Él es un cierto principio funcional gracias al cual, en nuestra cultura, se delimita, se excluye, se selecciona; en resumen, gracias al cual se impide la libre circulación, la libre manipulación, la libre composición, la descomposición y la recomposición de la ficción. (18)

En el rock, el autor, el que compone las canciones, es visto como líder de una comunidad, como referente. Es una marca que dinamiza un negocio, pero también es un modelo de comportamiento, un ídolo. Y esa reverencia, que es temporal, es parte fundamental de la estética rock. Aunque recupera, de forma inconsciente, todo el discurso decimonónico sobre la originalidad, el roquero también se construye como pastiche permanente, como reelaboración de un pasado siempre en movimiento. Funciona a medio camino entre la apropiación y la búsqueda de “originalidad”. La estrella de rock busca ser distinguida por su autenticidad, pero esto no lo priva de hacer explícitas sus influencias, etc. De esta forma, la autenticidad es un ideal que permanece sobre la base de la traición. En otras palabras, lo que ha definido en buena medida la consagración de muchos artistas canónicos del rock, ha sido

¹⁴ Sería dispendioso referir la lista interminable de debates en torno a la originalidad en el campo del rock. El solo hecho de componer las propias canciones y distinguirlas de covers y tributos es condición para ser reconocido como artista de rock. Basta remitirse a los muchos alegatos y demandas en contra de las apropiaciones explícitas que hizo Led Zeppelin de todo el repertorio del blues. Muchos acusaron a Jimmy Page, compositor principal de la banda, de ser un ladrón.

precisamente la transgresión a una supuesta esencia, inexistente en una expresión cultural que, desde sus orígenes, ha sido híbrida.

Un ejemplo entre muchos es el de las agrupaciones de Synth Pop y rock industrial de finales de los setenta. Hastiados del fetichismo en torno a la guitarra eléctrica, de los atuendos extravagantes, de la grandilocuencia de agrupaciones como Pink Floyd o Led Zeppelin, proyectos como Throbbing Gristle, Depeche Mode, The Human League, Joy Division, y en América Latina Soda Stereo, Charly García y Los Prisioneros, entre otros, incorporaron el sintetizador como eje sonoro, traicionando la supuesta autenticidad del rock de guitarras, agresivo y ruidoso. Si en un principio estas bandas fueron vistas como encarnaciones del pop más plástico, con los años demostraron ser una de las fuerzas más innovadoras del rock, añadiendo androginia, elegancia y minimalismo a un campo de la cultura estereotipado como misógino y poco elegante. La misma guitarra eléctrica, símbolo universal del rock, fue en un momento asumida como una traición a la autenticidad. En 1968, miles de jóvenes de la ciudad de São Paulo, convocados por la cantante Elis Regina, salieron a protestar en contra de la llegada de la guitarra eléctrica a Brasil. Un par de años antes, cuando Bob Dylan hizo su aparición en el festival de Newport de 1965, en donde los instrumentos acústicos eran el símbolo de la autenticidad folk, vestido de negro y acompañado de un guitarrista eléctrico, fue abucheado por el mismo público que un año atrás lo había endiosado. “Judas”, le gritó uno de los asistentes a uno de sus primeros conciertos eléctricos en Londres: “I don’t believe you” (D.A. Pennebaker, 1967), le espeta el músico antes de lanzarse a una interpretación desafinada de “Like a Rolling Stone”, una de las canciones insignia del rock. Un ejemplo final, un tanto paradójico, está en la propuesta musical de la extinta agrupación The White Stripes. Su esfuerzo por sonar añejos, usando técnicas de producción análogas y advirtiendo en sus discos que no habían utilizado computadores en la grabación, es una muestra de cómo ese ideal de autenticidad se convierte también en una estrategia para singularizarse en un campo marcado por la innovación y el riesgo. Para el semiólogo italiano Umberto Eco (1984), esas reacciones de nostalgia frente a lo perdido en la cultura a favor de nuevas formas de expresión:

Toda modificación de los instrumentos culturales, en la historia de la humanidad, se presenta como una profunda puesta en crisis del "modelo cultural" precedente; y no manifiesta su alcance real si no se considera que los nuevos instrumentos operarán en el contexto de una humanidad profundamente modificada, ya sea por las causas que han provocado la aparición de aquellos instrumentos, ya por el uso de los propios instrumentos. (40)

A pesar de su carácter quimérico, el ideal de autenticidad, la creencia en un genio creador y la construcción de ídolos – de un canon – son vistos por el público como realidades, muchas veces centrales a la hora de asumirlos como referentes de vida. A partir de ese valor es que determinan si un álbum o una canción o una banda merecen ser tenidos en cuenta. Yendo más lejos, este criterio es el que sirve para determinar quién puede o no hacer parte de un grupo de amigos, de un club de fans, de una pandilla o cualquier otro tipo de tribu juvenil. Como ya lo dijimos siguiendo a Sterne y a Ochoa, estos ideales encubren también una cuestión ritual, legitimadora de una actividad que es, ante todo, colectiva. La estética rock es, entonces, un proceso, una experiencia estética que deviene ética y en ese devenir está su definición. Más que el reflejo de una interioridad o de una esencia, la música rock tiene un significado estético porque ayuda a definir lo que el oyente considera o no digno de ser apreciado. Como ya le mencionó Frith (*Music and Identity*):

The experience of pop music is an experience of identity: in responding to a song, we are drawn, haphazardly, into emotional alliances with the performers and with the performers' other fans. Because of its qualities of abstractness, music is, by nature, an individualizing form. We absorb songs into our own lives and rhythm into our own bodies; they have a looseness of reference that makes them immediately accessible. At the same time, and equally significantly, music is obviously collective. We hear things as music because their sounds obey a more or less familiar cultural logic, and for most music listeners (who are not themselves music makers) this logic is out of our control. (121)

Si la estética rock es una experiencia que se desprende de una puesta en escena, de un proceso dialógico entre la música, sus imágenes y representaciones y la forma cómo nos apropiamos de ellas, entonces la literatura puede ser también exponente de esa estética, toda vez que es una forma mediante la que el oyente responde valorativamente a su experiencia musical, a su escucha. Quien escribe cree en las verdades del discurso del rock y hace que esa creencia se transmita en todos los niveles de la obra, desde el discurso de los personajes hasta el ritmo narrativo, pasando por la jerga escogida, etc. La novela, el manifiesto o el poema rock son respuestas performativas que se inscriben en el campo discursivo del rock. Como lo propone Szendy, la literatura rock es aquella que logra “escribir las escuchas” (*En lo profundo de un oído*). Al leer este tipo de obras entramos en esa experiencia comunitaria que refiere Frith (*Performing Rites*), en un juego con el mito del rock, con sus héroes, sus

cismas, sus traidores y sus vanguardias¹⁵. Sea cual sea su forma de asimilar esta estética, una obra literaria considerada rock nos inserta en una comunidad abstracta de fanáticos, oyentes y lectores que se basan en el valor de lo auténtico para decidir sus gustos y posiciones frente al mundo. En este punto, la estética rock se podría hacer visible en la literatura: por un lado, escritores y personajes que viven su experiencia rock como lenguaje, como estilo de vida, como crisol ético y estético para ver el mundo, pero que también creen en los discursos de autenticidad, de genialidad, de heroísmo. Por otro lado, lectores que comparten esta experiencia y en esa medida participan de una dinámica colectiva, estética y ética.

1.2. La estética rock como experiencia: ciudad, juventud y cultura de masas

A pesar de fijar su referente valorativo en la autenticidad y singularidad de un artista con respecto a condicionamientos externos, la estética rock se inscribe, inevitablemente, dentro de un circuito de distribución y promoción que etiqueta la música a través de la crítica y la publicidad. En este sentido, es necesariamente una música que no se concibe fuera de un escenario mediático. Incluso, movimientos como el punk o el black metal, que se posicionaron de forma explícita contra el denominado *mainstream*, tuvieron que buscar mecanismos de distribución alternos como los *fanzines* y los sellos independientes (Reynolds 2005). Al entrar a ser parte del campo, ya sea reaccionando contra sus reglas, ya sea asumiendo una postura integrada – lo que Bourdieu (*Las reglas del arte*) define como una tensión entre gran producción y producción restringida – un fenómeno considerado rock (musical o literario) tiene una relación antagónica o receptiva con el universo de lo pop. Sin embargo, esta dependencia de la cuestión monetaria no implica que sea únicamente un negocio sin ninguna repercusión real en cuestiones de índole social, cultural e incluso psicológica.

¹⁵ Steiner también se refirió a esta cuestión aparentemente paradójica de asumir rasgos de la estética moderna aun cuando la cultura pop se sabe fuera del campo del arte moderno: “La música popular (o las músicas) tienen su semántica, su teoría de los géneros, sus intrincadas exhibiciones de tipos esotéricos contra tipos canónicos. Folk y pop, “tradicional” y rock disponen de sus historias y de sus repertorios legendarios propios. Exhiben sus reliquias. Enumeran sus viejos maestros y sus rebeldes, sus traidores y sus sumos sacerdotes. Precisamente como en el saber literario clásico hay en el mundo del jazz o del rock n’ roll grados de iniciación que oscilan desde las vagas empatías del novicio hasta la reducción ácida de los escoliastas”. (101)

Como ya lo planteó el historiador y antropólogo argentino Néstor García Canclini (1995), “consumir sirve para pensar”. (41). Cada uno de los actos de consumo (en el caso que nos ocupa se trataría de comprar un disco, una chaqueta de cuero o unas botas *Dr. Martens*) tiene detrás un acto consciente que busca plantear una forma de ser en sociedad: qué quiero decir o mostrar con ese objeto, que a su vez tiene una carga semántica derivada de su pertenencia a una subcultura o a un estilo, ya sea heavy metal, hardcore punk o reggae:

Una canción producida por motivaciones sólo estéticas, luego alcanza repercusión masiva y ganancias como disco, y al final, es apropiada y modificada por un movimiento político, se vuelve recurso de identificación y movilización colectivas. Estas biografías cambiantes de las cosas y los mensajes conducen a pensar el carácter mercantil de los bienes como oportunidades y riesgos de su desempeño. Podemos actuar como consumidores situándonos sólo en uno de los procesos de interacción —el que regula el mercado— y también podemos ejercer como ciudadanos una reflexión y una experimentación más amplia que tome en cuenta las múltiples potencialidades de los objetos, que aproveche su "virtuosismo semiótico". (Canclini, 54)

Por eso no es exagerado afirmar que las canciones de rock desbordan su carácter de objetos de consumo. Se convierten en marcas de identidad, parte de un repertorio de ideas y proclamas para entender el mundo y a nosotros mismos. El rock es un negocio, pero reconocer esa condición hace posible visualizar un más allá de la cuestión mercantil. Entre un abanico amplio de posibilidades, determinadas personas escogen el rock y lo “consumen” materialmente, pero esta decisión implica cuestiones profundas sobre la situación social y biográfica de quien está eligiendo. Por otro lado, se trata también de comprender la ritualización de este tipo de prácticas, como ya lo advertimos unas líneas atrás. ¿Por qué el rock y no la salsa? ¿Por qué identificarse con un héroe de la guitarra como Eric Clapton y no con un cantante de bossa nova? ¿Qué circunstancias personales y de clase hacen que el rock sea un estilo de vida para miles de jóvenes en distintas ciudades? Este más allá es el que, de formas distintas, ha hecho parte de las cuestiones asimiladas por la literatura, como esperamos mostrar en los capítulos siguientes.

Pero no se trata de que la cultura pop aparente ser superficial y mercantil y encubra razones más profundas que debemos indagar. La cuestión es que ser reproducida y difundida es indispensable para su existencia. Todas las expresiones culturales inscritas dentro del universo pop adquieren valor en la medida en que son exhibidas, reproducidas, multiplicadas. Esta cuestión, que constituye el eje de la reflexión de Walter Benjamin en su ensayo ya citado *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), es esencial en la

definición de una estética de toda música de masas. Incluso aquellas que se reclaman a sí mismas como expresiones fundacionales y tradicionales de un pueblo, las músicas populares urbanas del siglo XX han sido, en su inmensa mayoría, afectadas por algún eslabón de la cadena de grabación - distribución - reproducción. La relación con máquinas y artefactos de grabación, sellos disqueros, managers o formatos de reproducción es indisociable en la valoración y apropiación de estas músicas. En esta misma línea de argumentación, el filósofo francés Roger Pouivet (2010) desarrolla una propuesta para definir una ontología de las obras de rock, es decir, qué es exactamente ese objeto al que denominamos una obra rock. Para Pouivet¹⁶, el rasgo definitivo de este tipo de obras es su condición de músicas creadas en el contexto de una grabación. No se trata de creaciones pensadas para la interpretación en vivo y luego conservadas en distintos formatos. Al contrario, la obra de rock nace en el momento de su ensamblaje en un estudio de grabación: “L'essentiel est que les oeuvres rock ne sont pas d'abord interprétées et ensuite enregistrées; l'enregistrement est leur manière de venir à l'existence, leur manière d'être". (50). En suma, la obra de rock está hecha para ser reproducida.

Este valor exhibitivo y esa conexión con lo que Adorno y Horkheimer llamaron “las industrias culturales” hacen que el rock siempre se posicione de forma conflictiva con el discurso de lo tradicional. Al hacer parte de una industria transnacional y haber sido producida inicialmente en el eje cultural anglosajón, el rock se desvincula de la tradición y se inscribe de inmediato en una narrativa de la modernidad que no requiere una conexión fija y evidente con los relatos sobre la nación o sobre la autenticidad de un pueblo. El rock es extraño, foráneo, impuro. En su encuentro con lo que es considerado tradicional, regional o folclórico, el rock funciona como un agente contaminante. Entendido lo auténtico como lo que se crea en un momento y un espacio único e irrepetible, el rock entra siempre como antesala del caos, de la impureza. Al respecto, vale la pena leer un fragmento de Benjamin que revela hasta qué punto pudo prefigurar fenómenos como el rock:

Podemos decir que la reproducción técnica desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una

¹⁶ Es importante señalar que Pouivet hace una diferenciación entre la obra de rock (el objeto musical) y los fenómenos asociados al rock (modas, conciertos, etc.). Por eso toma distancia de la concepción de que la estética implica un proceso, no porque la rechace de plano, sino porque en su investigación prefirió apegarse a la definición del objeto “grabación de rock”, independiente de sus usos extra musicales.

presencia irrepetible. Y, al permitirle a la reproducción salir al encuentro de cada destinatario, se encuentre donde se encuentre, hace que lo reproducido se actualice siempre. (199)

Siguiendo esta línea de reflexión, el rock hace parte de lo que en el mundo anglo, y luego por extensión en el mundo occidental, se ha denominado como cultura pop. A pesar de la falta de consenso a la hora de definir lo “pop”, en este trabajo lo entenderemos como el conjunto de la producción artística que, después de la segunda guerra mundial, ha sido difundida a través de los medios masivos de comunicación. Esta producción artística nace en el seno de las industrias culturales y por ende no es concebible por fuera de la reproducción técnica y el consumo masivo. De esta forma, la música rock, el cómic, el cine y la novela de ciencia ficción son cultura pop. Esto no excluye que la pintura impresionista o la música sinfónica puedan ser citadas y reelaboradas en el universo pop, pues una de sus características esenciales es que, a través de formas como el pastiche y el collage, disuelve la separación entre alta y baja cultura. Para Michael Compton, el pop: “Referred to the commercial, mass circulation arts - photo-advertising, automobile styling, Hollywood films and science fiction - arts which had the same relation to painting, sculpture, theatre and literature that pop music had to the music of the concert hall.” (12)

Como veremos más adelante, esta definición de Compton, pensada para el mundo anglo, deja por fuera ciertas particularidades que tomó el fenómeno en América Latina, especialmente el diálogo que se teje entre lo pop y lo tradicional, tal como sucede en Brasil con el Tropicalismo o en Argentina con el “rock nacional”. Se trata de fenómenos en los que el pop se adapta y da forma a cuestiones culturales asociadas a lo tradicional, dando lugar a procesos y expresiones culturales únicas e híbridas. Por otro lado, en ciertos discursos sobre el rock, la idea de lo “pop” corresponde más a lo comercial, a lo inauténtico, en contraposición a lo *underground* o auténtico y anticomercial. Regev también se refiere a esto, dejando en claro que prefiere utilizar el concepto de pop-rock. Como veremos más adelante, esta separación es, casi siempre, caprichosa y no refleja la dinámica de la industria musical, que se mueve entre lo comercial y lo experimental. Al respecto, Moti Regev (*Aesthetic Cosmopolitanism*) afirma que: “As much as they are sometimes perceived by fans and critics to be opposite categories, “pop” and “rock” are obviously linked together in their sonic textures and in their cultural histories. They form one musical and cultural category that can best be called pop-rock music.” (1)

Además de su carácter de criatura pop, de experiencia destinada a la reproducción, a la exhibición y el consumo, el rock se relaciona con la idea de juventud. En el fondo, esas dinámicas de consumo que subyacen a la cultura del rock están dirigidas y pensadas para el público joven, pues es este su principal receptor, artífice y tema central. Tal como lo muestran Frith (*Youth and Music*), Hebdige (2004), Pujol (2007) y Regev (*The 'Pop-Rockization'*), este carácter juvenil se da especialmente por ser una música que quiere mostrarse como contemporánea e innovadora. Independientemente de la edad de su público, el rock es una música que apela siempre a marcas que remiten a la idea de juventud: atuendos, temáticas, comportamientos. En palabras de Lawrence Grossberg (1990): “Rock and roll celebrates youth, not merely as a chronological measure but as a difference defined by the rejection of the boredom of the straight world.” (116). El papel del rock en la formación de identidades está estrechamente relacionado con la idea de juventud perpetua que le es inherente. En el caso de Latinoamérica, el rock está también vinculado a una dimensión política. Al coincidir con la llegada de gobiernos militares en la mayoría de los países de la región, la llegada y posterior desarrollo del rock tuvo que enfrentar, en algunas ocasiones, la censura y la persecución. En países en donde no se enfrentó a una dictadura, como en el caso de Colombia, si tuvo que vérselas con la censura de la Iglesia católica y la prensa conservadora. De esta forma, el rock tenía también un fuerte elemento de disidencia. Desde la perspectiva de Pujol (2007), “He aquí la marca etaria, que ya no nos abandonará. El ser joven expresado en todo un género musical [...] Pero no se trata solo de juventud [...] El rock n’ roll es rebelde. Por lo tanto, expresa la juventud desde la disidencia”. (16).

Es importante recalcar, entonces, que el carácter juvenil del rock está estrechamente ligado con su postura contestataria: contra los padres, contra el estado, contra la iglesia, contra las demás músicas. En ocasiones, la rebeldía no tiene una motivación específica y se convierte en una especie de rabia sorda contra toda autoridad, solo por el hecho de subvertir normas. Eso es algo de lo que sucede en la película *Rebel Without a Cause* (Nicholas Ray, 1955/EE.UU.), en donde el personaje de Jim Stark, interpretado por James Dean, siente una profunda insatisfacción con sus expectativas de futuro, con la falta de afecto de sus padres y con su creciente soledad. Su reacción se torna siempre agresiva, indomable, expresión de una frustración generacional. En la canción “My Generation” (1965) de The Who, emblema de la contracultura juvenil, escuchamos:

People try to put us d-down (Talkin' 'bout my generation)
Just because we g-get around (Talkin' 'bout my generation)
Things they do look awful c-c-c-cold (Talkin' 'bout my generation)
I hope I die before I get old (Talkin' 'bout my generation)¹⁷

Es precisamente esta idea de la juventud como disidencia la que, como veremos más adelante, define buena parte de la presencia de la estética rock de algunas obras narrativas y poéticas que serán objeto de análisis en este trabajo. Con su relevancia creciente, el rock fue determinante para definir símbolos y actitudes que se asociaron a los jóvenes durante los años sesenta en buena parte del mundo occidental, incluyendo América Latina. Al respecto, en su influyente trabajo *Subculture: The Meaning of Style* (1979), Dick Hebdige, supo anticipar la relevancia que este género estaba teniendo sobre la juventud en los años setenta. La progresiva especialización que vivió el rock, separándose en estilos y movimientos con una estética visual y sonora específica (punk, heavy metal, progresivo, psicodélico, *noise*, electro rock, etc.), fue determinante en la creación de subculturas que tuvieron impacto en contextos diversos. En el caso particular de Colombia, estos subgéneros y estilos sirvieron también para que los jóvenes tomaran posición política, ética y estética frente al contexto que les tocaba vivir. Al menos así lo ha revelado, por ejemplo, la historia del punk y el heavy metal como formas estéticas de conjurar la dinámica de muerte y violencia que sacudió las principales ciudades colombianas durante las décadas del ochenta y el noventa (Urán 1997)¹⁸.

Finalmente, y por su clara interacción con los elementos anteriores, el carácter eminentemente urbano del rock y su influencia es un asunto que no debe darse por descontado. Si bien nació de géneros rurales como el country o el blues del delta del Mississippi, su desarrollo posterior ha estado ligado estrechamente al surgimiento de las clases medias en ciudades en expansión. Por supuesto, la literatura rock no es la primera que se desarrolla en escenarios urbanos en América Latina y Colombia. La literatura argentina tenía ya por entonces a escritores como Roberto Arlt y Ernesto Sábato, quienes asumieron la ciudad como escenario principal. En Colombia, la obra de escritores como Manuel Mejía Vallejo se desarrolla en contextos eminentemente urbanos. La novedad de la literatura rock

¹⁷ Por su parte, en el tema "She's Leaving Home" (1967), los Beatles narran la historia de una hija que abandona a sus padres, quienes no entienden por qué el dinero y las comodidades pequeñoburguesas no fueron suficientes para garantizar su lealtad y afecto: "She (we gave her most of our lives) / Is leaving (sacrificed most of our lives) / Home (we gave her everything money could buy) / She's leaving home, after living alone, for so many years (bye bye)".

¹⁸ Esta discusión se dará de manera amplia en el capítulo 5.

es la forma en la que propone una nueva experiencia de la ciudad, determinada por los circuitos asociados a la música, la vida nocturna y la cotidianidad juvenil: en suma, el paisaje sonoro que se abrió camino en algunas zonas geográficas y sectores sociales de los países latinoamericanos. Una ciudad que entraba por medio de la escucha. Al respecto, García Canclini (*Consumidores y ciudadanos*) propone:

Los coches se detienen. Cambio de estación. Busco ese otro barroco contemporáneo, el vértigo del rock, que no pretende conducir a ninguna parte: sintoniza mejor con las vías rápidas que se embotellan y el furor de los cláxones, con los autos trabados por manifestaciones de protesta, con el desorden de los cruces sin semáforos por el corte de luz. (101).

La noción de paisaje sonoro, propuesta en 1977 por el compositor canadiense Raymond Murray Schafer en su célebre libro *The Tuning of the World (The Soundscape)*, alude precisamente a la música insertada en la vida cotidiana, ya sea a través de radios, rockolas, conciertos, bares, etc. Este concepto, sobre el que volveremos en otros momentos, es fundamental para inscribir el rock en la dinámica de las ciudades, esto es, como paisaje sonoro que va a ejercer influencia sobre diversos ámbitos de la cultura, incluyendo la literatura. En cierta forma, y como lo plantea Josh Kun en su libro *Audiotopia* (2005), el sonido de una ciudad marca también una cartografía, una forma concreta de entender el espacio urbano: la zona de la fiesta, los barrios silenciosos, los barrios ruidosos, el silencio de las zonas industriales y las bibliotecas, el sonido de los instrumentos eléctricos y los complejos sistemas de amplificación de los conciertos, de los altoparlantes.

1.3. Consideraciones metodológicas: escuchar la polifonía textual

En una brillante afirmación, que suele atribuirse erróneamente al músico Frank Zappa, el guitarrista y compositor británico Elvis Costello señala: “Writing about music is like dancing about architecture”. Aunque Costello la pensó específicamente para referirse a la crítica musical y la arbitrariedad de sus juicios de valor, esta cita puede servir de introducción a los principales problemas metodológicos que afronta todo estudio sobre las relaciones entre música y literatura. En esa misma línea, el compositor francés Pierre Schaeffer planteaba que: “Quizá la buena música, al ser ella misma un lenguaje, y un lenguaje específico, escape radicalmente a toda descripción y a toda explicación por medio de palabras”. (1988, 21). Al tratarse de lenguajes con estatutos diferentes, la sola idea de equivalencias o transposiciones

directas entre uno y otro resulta difícil de asimilar. Dos aspectos resultan especialmente importantes: primero, la supuesta exclusividad de la música para hacer audible un efecto polifónico, simultáneo; segundo, el problema del significado, habitualmente reservado para las formas lingüísticas no musicales.

Escribir la música o musicalizar la escritura son procesos que, sobre todo en relación con las músicas populares, han sido descritos y analizados en términos de atmósferas, aproximaciones. Determinado texto puede, a través de una lectura atenta, evocar un sonido, hacer “como si” estuviéramos escuchando la música. Una especie de escucha en segundo plano, escrita. Sin embargo, es claro que un texto no puede sonar a la manera de una pieza musical. En cuanto a la musicalización de un texto de ficción, esto puede funcionar como un motivo, como una fuente de inspiración. Pero la música no puede, en principio, producir significado a la manera de un texto escrito, pues su dimensión semántica es diferente. En un lúcido artículo dedicado a explorar las relaciones entre la música electrónica y tres escritores alemanes contemporáneos, Bauman (2015) se enfrenta a preguntas similares. Aunque en su artículo no se refiere específicamente al rock, sus reflexiones son de mucha utilidad en esta cuestión.

Por un lado, señala Bauman, una primera reflexión nos sugiere que la simultaneidad y la polifonía en la expresión artística son sólo posibles gracias a las escalas melódicas en articulación con patrones rítmicos. En una composición, por precaria que sea su estructura, escuchamos de inmediato múltiples voces, múltiples sonidos organizados. Por supuesto, la literatura, dada la inevitable linealidad de la lectura, estaría imposibilitada para producir un efecto cercano al de la música. En su texto *The musicalization of fiction*, Werner Wolf menciona que: “The alleged simultaneity is faulted by the inevitable linearity of the reading process and is at best an imaginary one, while in music simultaneous sounds and polyphony are (usually) an acoustic reality.” (21). Según lo menciona Bauman, esta afirmación de Wolf es emitida teniendo en cuenta, incluso, la perspectiva del teórico ruso Mijaíl Bajtín sobre el carácter dialógico de la expresión literaria¹⁹. Debido a este tipo de aparentes aporías, Aurelién Bécue insiste en la naturaleza elusiva de nociones como “literatura rock” o “escritura rock”.

¹⁹ En el caso de Bajtín, este dialogismo es característico de la forma novelesca y no de toda la literatura. Aunque se trata de un debate amplio, Bajtín considera que la poesía está en el otro extremo: expresión monológica, fuerza centrípeta en la vida de las manifestaciones literarias. Al contrario, la novela es una fuerza centrífuga, polifónica, social. (Bajtín 96).

Según este investigador francés, “Cette expression [*littérature rock*] est comme le rock, présente partout et définie nulle part, volatile, facile, factice, provocatrice et suscitant les réactions les plus diverses” (15). Más adelante, insiste en la inestabilidad de esta noción: “La “littérature rock” se déplace ainsi bien souvent vers un cercle d’œuvres qui seraient marquées par “l’esprit” plus que par la musique rock, faisant d’elle une expression générique et indéfinissable au-delà d’une certaine idée de rébellion et de subversión” (19).

Frente a esta dificultad, Bauman propone un argumento muy novedoso que funciona muy bien para definir el punto de cruce entre música y literatura. Partiendo de los análisis de Stewart²⁰ (1990) y Scarry²¹(2001), plantea que la lectura, aún aquella que es por completo silenciosa, implica también un acto de modulación y de escucha. Incluso estando en nuestra mente, las palabras resuenan a través de un proceso llamado *endophony*. Al leer, estamos también escuchando la resonancia silenciosa de las palabras, amplificada por toda su carga semántica y, en términos de Bajtín, ideológica. Al leer una palabra nos escuchamos mentalmente decirla, acentuarla, contextualizarla de acuerdo a las particularidades geográficas e históricas: “When we read something, we ‘hear’ the words in a way that is not so different from the perception of ‘actual’ sounds or words spoken out loud” (Bauman 16). Entendida como diálogo, la literatura puede producir, a su manera,²² un efecto polifónico, no solo como proceso mental del lector, sino de forma efectiva en su misma composición formal. Al respecto, Bauman trae a colación un fragmento de Stewart bastante esclarecedor: “Although audible phonetic sounds do not result from a text that is not read out loud, the “inner” articulation – or “endophony” – involved in silent reading not only actuates the whole range of phonemic differentials but latently engages the somatic or muscular activity [...] whose acoustic result phonetics is designed to chart” (citado en Bauman 16)

La conexión con la estética de Bajtín es, entonces, el camino teórico para enlazar, al menos discursivamente, la polifonía musical y literaria. En un extenso artículo publicado en

²⁰ Stewart, Garrett. *Reading Voices: Literature and the Phonotext*. Berkeley: University of California Press, 1990.

²¹ Scarry, Elaine. *Dreaming by the Book*. Princeton: Princeton University Press, 2001.

²² No se trata, por supuesto, de eliminar toda diferencia entre los dos medios de expresión. Al contrario, indagar por la especificidad de cada uno para, luego, definir los puntos posibles de cruce. En palabras de Bauman: “This is not to suggest that the verticality of music and of literature are of the same kind, but to point out that a differentiation along the lines of linearity or horizontality versus verticality is problematic”. (17).

español con el nombre de “La palabra en la novela”²³, Bajtín desarrolla ampliamente su teoría del dialogismo inherente a la palabra novelesca. En esta fase de su desarrollo teórico, este crítico y lingüista ruso propone que las palabras y, por extensión, los enunciados presentes en la forma novelesca están siempre en relación con los distintos acentos, entonaciones y significados propios del contexto social del que emergen. Utilizando una imagen irónica, Bajtín es enfático al afirmar que el escritor y el hablante “no toman las palabras del diccionario”. (121): “Tomamos el lenguaje no como sistema de categorías gramaticales abstractas, sino el lenguaje ideológicamente pletórico, como concepción del mundo e incluso como opinión concreta que garantiza el máximo de comprensión mutua en todas las esferas de la vida ideológica”. (96)

Según Bajtín, en la vida social del lenguaje se presenta un doble y contradictorio movimiento. Por un lado, las fuerzas de sectores sociales interesados en homogeneizar y estandarizar una lengua, especialmente a través de normativas, preceptivas, academias, premios, etc. Estas fuerzas serían de carácter centrípeto y estarían motivadas casi siempre por impulsos nacionalistas que quieren reducir el lenguaje a un conjunto estable de normas gramaticales y semánticas. Frente a este movimiento centrípeto, existen fuerzas más espontáneas y progresivas. Cada grupo social, profesional, étnico, etc., se apropia de manera particular de los diferentes códigos que componen un sistema lingüístico, atribuyendo significados nuevos, reescribiendo los anteriores. Cada grupo social, en su búsqueda de legitimidad y de acuerdo a las particularidades de momento y lugar, resignifica las palabras y los enunciados. El lenguaje oral y escrito, en su movimiento cotidiano, deja de ser un sistema cerrado y abstracto. Este sería el movimiento centrífugo del lenguaje vivo, en el uso.

²³ Hace parte del volumen titulado *Problemas estéticos y literarios*, publicado en 1986 por la editorial cubana Arte y Literatura (Existe una versión española de la Editorial Taurus, titulada *Teoría y estética de la novela*, 1975). Según la nota introductoria, el artículo en cuestión fue concebido y desarrollado entre 1935 y 1936, para luego ser ampliado en 1940 en el contexto de unas conferencias dictadas por Bajtín en Moscú. Vio la luz como texto en 1965 y desde allí sirvió como una fuerte influencia sobre la sociocrítica francesa, que hizo extensiva la teoría de Bajtín a toda la literatura y no solo a la novela. Altamirano y Sarlo (2001) proponen que este artículo corresponde, junto a los trabajos sobre Dostoievsky y Rabeleais, a lo que denominan “el segundo Bajtín”. Según estos dos críticos argentinos, esta segunda etapa en el pensamiento del teórico ruso se caracteriza por un giro completo hacia el problema del dialogismo, superando y replanteando su enfoque sobre las ideologías, característico de sus primeros trabajos: “Parece claro el punto de viraje entre lo que denominamos el primer y el segundo Bachtin: el desplazamiento del énfasis de la literatura como representación discursiva de lo social a la literatura como representación de los discursos sociales. Para el segundo Bajtín, el carácter social del texto queda asegurado por ser éste un espacio de intersección de discursos sociales”. (Altamirano y Sarlo 67).

Las palabras, insertas en dinámicas cotidianas, están siempre en relación con esa carga social, histórica, semántica:

En cada momento histórico dado de la vida verbal-ideológica, toda generación en las distintas capas sociales posee su lenguaje; más aún, cada edad, de hecho, posee su lenguaje, su vocabulario y su sistema específico de acentos, los cuales, a su vez, varían en dependencia de la capa social, de la institución docente (los lenguajes del cadete, del liceísta y del alumno de una escuela rural son diferentes) y de otros factores estratificadores. (Bajtín 118)

Al ser producto y fundamento de la interacción de sujetos sociales que están en constante conflicto de intereses, el lenguaje está cargado de valoraciones, de discursos. La estética literaria (novelesca, en Bajtín) sería, entonces, la representación de ese lenguaje cargado de distintas voces sociales, de discursos y valoraciones del mundo: “La novela es la variedad social de lenguas artísticamente organizada; a veces es un plurilingüismo y una polifonía individual”. (87). Toda palabra es ajena y así permanece al entrar a hacer parte de un texto literario, ya sea a través del discurso del héroe, de las citas de otros textos, de los estilos intercalados (letras de canciones, fragmentos, cartas, etc.), la estilización de la oralidad (que Bajtín llama *Skaz*) o cualquier otra de estas unidades estilísticas que componen el híbrido novelesco²⁴. Tal y como lo definen Altamirano y Sarlo (2001) siguiendo a Bajtín: “la novela es una representación de discursos por medio de discursos”. (68).

Ahora bien, ¿cómo percibe el lector esta plurivocidad, ese plurilingüismo? Decíamos antes, con Bauman, que la cuestión de la escucha, del lector como oyente de esas voces, implica siempre una disposición a hacer eco de la polifonía textual. Y esto no funciona únicamente como una metáfora. En distintos momentos de sus ensayos, sobre todo los de su segunda etapa, Bajtín insiste en referirse al lector como oyente: “Este nuevo tipo de dialogalidad interna de la palabra se diferencia de aquel que estaba determinado por el encuentro con la palabra ajena en el objeto mismo: aquí no es el objeto el que sirve como arena para el encuentro, sino el horizonte subjetivo del oyente”. (109). En este punto, reaparece la idea que expusimos antes sobre la estética como proceso y no como objeto. Al exigir la participación del lector/oyente, la conclusión implícita es que la lectura de un texto literario es también una relación de retroalimentación, de interacción, en síntesis, un proceso

²⁴ En este artículo, Bajtín sitúa la expresión poética en la orilla contraria: como expresión del discurso monológico, cerrado, ahistórico. Teniendo en cuenta la complejidad de esta cuestión, que se hace menos clara con el surgimiento de escuelas y estilos poéticos muy vinculados con la oralidad, los neologismos y, en general, el contexto social, preferimos tomar distancia prudente de esta separación.

estético. En efecto, para poder acentuar, entonar y entablar el diálogo con las palabras, es necesario llevar a cabo esa articulación interna (*endophony*) de la que habla Stewart. No se trata de descifrar el contenido o la complejidad formal de un objeto externo, lleno de cualidades artísticas. Escuchar las voces a las que nos remite cada palabra en el texto literario implica una participación activa. Por supuesto, en momentos como la estilización del lenguaje oral o el uso de variantes regionales de un idioma, el ejercicio de escuchar es clave para dar sentido, para reconocer las voces que resuenan detrás del significante. En un sugestivo texto titulado precisamente *Escuchar a Bajtín* (1996), la poeta e investigadora puertorriqueña Iris Zavala insiste en el papel central de la escucha a la hora de leer los textos literarios con la óptica metodológica de Bajtín:

El oído es, entonces, un órgano que no solamente indica los aspectos fugitivos del mundo de los sentidos, sino que también permite escuchar el ruido de cada palabra, la impronta de la palabra ajena (el discurso ajeno), que la convierte en bivocal, ambivalente, polisémica, y que transforma al lenguaje en plurilingüe, en zona de encuentro de valoraciones. (24)

Esa escucha del lector abre la posibilidad de la polifonía, de la simultaneidad. Esta posibilidad no es, sin embargo, una copia de la música. La diversidad de voces de la que habla Bajtín puede ser musical en varios sentidos: primero, porque permite a la literatura superar el límite de la linealidad narrativa, trazando puentes con la organización sonora y nuestra forma de relacionarnos con ella. Segundo, y más importante para los intereses de esta investigación, la escucha musical entraría en el texto literario en forma de discurso, de conjunto de enunciados y palabras cargadas de sentidos previos, de valoraciones sobre la música: “Lo que nos propone Bajtín es escuchar - en una lectura háptica no pasiva, que busca el sentido y la comprensión - las relaciones inestables entre esas voces-enunciados, elaborando la sustancia misma del trabajo heurístico” (Zavala 31). En un texto que se mueve en una línea de argumentación similar, Buvnova (2006) plantea que:

La polifonía en su relación con el diálogo se refiere a la orquestación de las voces en diálogo abierto, sin solución. La metáfora musical está estrechamente ligada a lo dialógico y sugiere que la música es también generadora del sentido, en la medida en que la música es también un lenguaje. La misma idea de la entonación, que Bajtín suele usar para caracterizar el acto de valoración inherente al enunciado, ha sido relacionada por los teóricos de la música con el lenguaje musical. (107)

Las palabras están cargadas de acentos, de variaciones sonoras que implican también una dimensión semántica. Lo que se dice sobre la experiencia de la escucha, sobre el paisaje sonoro, es convertido en material de la obra literaria. Se trata, entonces, de una escucha a

doble nivel. En el caso particular del rock y otras formas musicales populares que tienen líricas y usan el lenguaje oral y escrito, las palabras y enunciados que pertenecen a la serie musical y luego pasan a la literatura traen consigo toda la carga discursiva de su contexto de origen. Leer la obra literaria que se relaciona con la música popular, desde esta perspectiva, es un acto de escucha a varios niveles: escucha de las voces que resuenan en cada palabra; escucha de los discursos; escucha de las escuchas; escucha de las jergas propias de subculturas y grupos (salseros, punks, roqueros, raperos, etc.); escucha de la polifonía inherente a toda expresión artística escrita:

Escuchar, oír voces es dar paso a lo discordante, y si escuchamos a Bajtín, las tendencias del discurso se inclinan hacia lo centrífugo y lo centrípeto, al cruce, a lo simultáneo. Pero no el oír o escuchar indiferenciado; no el reino platónico de las ideas en que todo se ve y todo se oye, sino la mutua iluminación de los lenguajes, que abre el paso al plurilingüismo, y los lenguajes se revelan recíprocamente y empiezan a servirse uno a otro como trasfondo dialogante. (Zavala 27)

Ahora bien, en la lectura de textos literarios es posible también identificar un ritmo de escritura, proceso en el que también se requiere de la escucha. Aunque se trata de un concepto que ha sido abordado por la lingüística desde sus orígenes, en este contexto resultan pertinentes las ideas del filósofo francés Henry Meschonnic. Desafiando la idea de que el ritmo es un asunto de estilo y que no incide en la producción de sentido, este autor desarrolla una teoría que ubica el ritmo en el centro de la estética literaria. Para Meschonnic, el ritmo es la forma en que el sujeto de la enunciación se inscribe dentro del discurso. El sujeto, valga mencionarlo, es distinto al individuo: el primero sería una categoría ahistórica que designa el yo de la escritura; el segundo sería el individuo escritor, categoría histórica, moderna. El sujeto, entonces, es el yo de la enunciación que solo consigue su realización mediante la escritura. El ritmo es la forma en que ese sujeto *es* mediante el discurso, su marca: “Si le sujet de l’écriture est sujet par l’écriture, c’est le rythme qui produit, transforme le sujet, autant que le sujet émet un rythme” (84). Para decirlo de otro modo, el ritmo es la organización del sentido en el discurso. No se trata de una categoría formal, puesto que esto nos obligaría a una separación entre forma y contenido. El ritmo no es solo la forma del discurso o la marca personal del escritor. Por eso no tiene nada que ver con la métrica. El ritmo no es la rima: “La relation du rythme au sens et au sujet, dans un discours, libère le rythme du domaine de la métrique. Il n’y a plus à partir du vers (identifié à la poésie), comme

il est fait communément, pour étudier le rythme, mais du discours ordinaire, dans tous les discours” (72).

Hay ritmo incluso allí donde hay disonancia o caos, hay ritmo en la prosa y en la poesía. Si entendemos con Bajtín que las palabras no son tomadas del diccionario o de un *stock* del lenguaje, el ritmo es también elemento de sentido pues determina el efecto del discurso. El ritmo, entonces, es clave para toda estética de la literatura. Pero ese ritmo no es percibido únicamente como un aspecto visual, gráfico. Si estamos de acuerdo en que la lectura implica también un acto de escucha (*endophony*), entonces el ritmo es percibido también a través de su efecto sonoro: cómo suena el ritmo del yo de la enunciación. Podríamos concluir con Meschonnic que su teoría del ritmo plantea un gran desafío a la semiótica, pues nos deja claro que la literatura es más que signo, que el sentido no es únicamente el que nos da el significante escrito. Hay un nivel supralingüístico que está determinado por esos aspectos sonoros relativos al ritmo, que en este sentido sería una dialéctica entre el yo de la enunciación y los discursos sociales con los que está cargado el lenguaje en su uso cotidiano. El ritmo, entonces, podría rastrearse a través de ciertas marcas textuales como repeticiones, frases emblemáticas, palabras que se reiteran, estilización de la oralidad, entre otras. Su presencia en el texto literario, cruce del yo que habla y de discursos sociales, es musical en varios sentidos, pero especialmente en que son percibidos a través de un patrón que se repite y al tiempo produce sentido. Estas marcas textuales, son, como veremos más adelante, esenciales para descifrar la presencia de la estética rock en un texto literario. Al respecto, Fernando Aínsa propone que:

Esta recurrencia rítmica de motivos claves desde un punto de vista musical y la repetición periódica de una pequeña frase o una palabra, tiempo recurrente y Leitmotifs musicales, que además de convertirse en indicadores temáticos son principios organizativos del ritmo interno del relato, es la más importante contribución de la música a la ficción. (31)

Esta reflexión sobre el ritmo nos lleva a una reflexión complementaria. Al comienzo de estas consideraciones metodológicas planteamos dos problemas fundamentales: el de la linealidad/polifonía de la literatura y la música, por un lado, y el del significado como posibilidad exclusiva de la literatura. Este último aspecto, aunque de gran complejidad, merece algunas reflexiones. En su clásico texto *Music and literature* (1948), Calvin Brown propone que: “The sounds out of which the literary work is constructed must have an external significance, and those used in music require no such meaning” (278). Aunque remitirnos al

debate sobre el estatuto semántico de la música sinfónica o la ópera desborda los límites de este trabajo, es posible evidenciar cómo la música popular ha relativizado esa afirmación de Brown, que en primer momento parece tan acertada. Desde la cuestión del significado de las letras en la canción popular (del rock al folk y otro largo etcétera), pasando por el significado de los nombres de discos y canciones, hasta llegar a las inmensas posibilidades semánticas de un sonido en un contexto determinado²⁵, varias situaciones y fenómenos asociados a la escucha de la música popular problematizan la idea del significado o la supuesta imposibilidad de la música para significar.

Al respecto, Bauman anota que: “Whereas literature has, historically, moved from concreteness to abstraction, music has made the opposite move, from abstract patterns to the description of concrete scenes or event” (17). Este paso hacia la significación es evidente en muchos ejemplos de la música popular contemporánea, un ámbito en el que las palabras están cargadas de voces y significados múltiples: sería imposible, por ejemplo, pensar en la palabra “metal” sin pensar en un tipo de música rock estridente y agresivo; ocurre lo mismo con palabras como punk, generación, juventud, anarquía, etc., todas ellas resignificadas en contextos propios de la música popular. De esta forma, al entrar al texto literario, la carga semántica que configura el diálogo y la polifonía de la que habla Bajtín es también de origen musical. A la inversa, la musicalidad de las palabras, tema que obsesionó a poetas como Mallarmé o Rimbaud, es también fuente de contacto entre la literatura y la música. Insertas en la obra literaria, las palabras no sólo resuenan por su carga social, sino también por la musicalidad que evocan. En varios de los textos que abordaremos en este trabajo, las palabras están ordenadas de tal manera que suenan y remiten también a un orbe musical: variantes de la jerga local, letras de canciones usadas para expresarse en la cotidianidad, cierta acentuación rítmica en el habla (y la escritura) proveniente de un paisaje sonoro (el rock en este caso).

Estas reflexiones metodológicas nos llevan a una cuestión final, muy pertinente para este trabajo. Además de novelas y poemas, este trabajo también propone una lectura rock de

²⁵ Subir el volumen a una música determinada, bajar el volumen en otro momento, poner cierto tipo de canciones cuando empieza una fiesta o cuando se termina, emitir cierto tipo de sonidos en situaciones de conflicto o en momentos concretos del día, son escenarios en los que el significado del objeto sonoro está determinado por el contexto. En Colombia, por ejemplo, se usa cierto tipo de música cuando se desea que los asistentes a una fiesta entiendan que ha terminado; otro ejemplo sería el de subir el volumen cuando no queremos escuchar a nuestro interlocutor.

dos manifiestos, textos que habitualmente tienen problemas para ser categorizados como estrictamente literarios. A pesar de que Bajtín no se refiere de forma específica al manifiesto como género discursivo y literario, es claro que se trata de un texto de naturaleza esencialmente social y polifónica. Por mucho que pueda estar redactado por una sola persona, un manifiesto siempre habla en plural, desde un grupo o colectivo. Por su forma misma, consistente en una crítica del pasado, una visión del futuro y un cuestionamiento del presente (ya sea artístico o político), el manifiesto habla para un público amplio desde una perspectiva también colectiva. Quien redacta está hablando desde el nosotros y no desde el yo. Por eso mismo, se trata de un género también polifónico, discursivo, social. En su artículo sobre el manifiesto como género literario, el investigador de origen bulgaro Kanev Venko plantea que: “El valor colectivo significa que el emisor habla en nombre de un grupo, de un conjunto de ideas comunes y se dirige a un público numeroso: un grupo de partidarios, una clase social, el pueblo o el mundo entero” (12).

El manifiesto es, también, un llamado urgente, un esfuerzo por hacer *tabula rasa*, por redefinir. Por eso su tono es generalmente el de un discurso oral, pronunciado en una tribuna pública. Aunque se publique por escrito, la marca de la oralidad está siempre ahí: “La palabra manifiesto (manifestar) evoca al acto público. Manifestar, gritar en voz alta. La oralidad es con frecuencia una característica básica del manifiesto. Su vocación es ser pronunciado en la plaza pública como discurso” (13). Por esto, se trata de un tipo de texto en el que se pueden rastrear, al igual que en la novela, diversas voces, entonaciones, acentos, variaciones.

Además de proponer un acercamiento a la polifonía discursiva de un momento histórico, las obras literarias exponentes de una estética rock son también caminos expeditos para conocer un paisaje sonoro ya desaparecido. Al respecto es importante mencionar algunas ideas de Raymond Murray Schaffer. Consciente de la dificultad de registrar de forma realista el paisaje sonoro de contextos históricos pasados debido a su fragilidad y, en muchos casos, falta de registros, este teórico y compositor canadiense propone que la vía más directa para adentrarnos en los sonidos del pasado es a través de la literatura y la producción escrita en disciplinas como la antropología y la historiografía. Efectivamente, en su libro abundan los ejercicios de arqueología sonora a través de textos literarios de autores como T.S. Eliot, Geoffrey Chaucer o Thomas Mann:

Thus, while we may utilize the techniques of modern recording and analysis to study contemporary soundscapes, for the foundation of historical perspectives, we will have to turn

to earwitness accounts from literature and mythology, as well as to anthropological and historical records... In such ways is the authenticity of the earwitness established. It is a special talent of novelists like Tolstoy, Thomas Hardy and Thomas Mann to have captured the soundscapes of their own places and times, and such descriptions constitute the best guide available in the reconstruction of soundscapes past. (8 - 9)

De esta forma, el análisis de las obras literarias que se vinculan con el rock es también una forma de arqueología que nos permite trazar un mapa más definido del paisaje sonoro: “Music forms the best permanent record of past sounds, so it will be useful as a guide to studying shifts in aural habits and perceptions.” (103).

**SEGUNDA PARTE: LA ESTÉTICA ROCK EN LATINOAMÉRICA Y
COLOMBIA. ENTRE HISTORIA Y LITERATURA**

**2. EL ROCK COMO PAISAJE SONORO DE AMÉRICA LATINA: DE LA
MÚSICA A LA LITERATURA**

Para finales de la década del cincuenta del siglo XX, la presencia de música popular difundida a través de tecnologías de reproducción como el fonógrafo, la televisión o la radio era una realidad en la mayoría de ciudades de América Latina. La creciente urbanización que se vivió en países como Brasil, Argentina, México y Colombia fue el escenario propicio para que las industrias culturales y las tecnologías de reproducción empezaran a ser parte de la vida cotidiana de millones de personas. Según datos de la Organización de Naciones Unidas en un informe sobre la región publicado en el año 2005, entre 1950 y 1960 el porcentaje de población urbana en países como Argentina, Uruguay y Chile superaba el sesenta por ciento, mientras que en México y Colombia este porcentaje se acercaba a cuarenta. Tres décadas después, en 1980, los países más grandes de América Latina presentaban los siguientes datos en cuanto al porcentaje de población urbana, mostrando un salto cuantitativo considerable: México 58%, Colombia 67, 2%, Chile 82, 2%, Argentina 83%, Brasil 67, 6% y Venezuela 82%. Esta transformación vino acompañada de un crecimiento de las clases medias y un mayor acceso a la educación y a los medios masivos de comunicación que redefinieron todo el panorama cultural y social. Entre otros fenómenos, se dio un inédito acceso a las dinámicas de la cultura popular de países como Estados Unidos e Inglaterra, que en ese momento eran los mayores soportes de las industrias culturales en el mundo occidental. Se da, entonces, un desarrollo de plataformas masivas de difusión que coincidió con la mundialización de la cultura pop. Por otro lado, y en sintonía con lo que estaba ocurriendo en otros países occidentales, las principales ciudades latinoamericanas vivieron la emergencia de una cultura juvenil, casi siempre ligada a expresiones musicales contemporáneas como el rock, el folk de protesta y la salsa.

Un cambio drástico si se tiene en cuenta que muchos de los países de esta región estaban atravesando procesos de modernización y de fortalecimiento institucional. Como lo señalan muy bien Safford y Palacios (2002), la crisis de la Segunda Guerra Mundial obligó a algunos países de América Latina a desarrollar una industria para abastecer el mercado interno, fenómeno económico que ayudó al crecimiento de las ciudades y al surgimiento de clases medias hasta entonces casi inexistentes. En el caso específico de Colombia, la urbanización y el surgimiento parcial de clases medias produjo un cambio drástico en la composición social del país: “En 1940 ninguna ciudad colombiana llegaba al medio millón

de habitantes; en 1985 dos ciudades tenían más de dos millones de habitantes [...] En menos de medio siglo el país abrumadoramente rural y campesino se había transformado en “un país de ciudades” (Safford y Palacios 554).

Por otro lado, la crisis del sistema colonial europeo a lo largo del siglo XX, explicada ampliamente en los trabajos de Said (2002), Bhabha (1994), Dussel (1994), Castro-Gómez (2015) fue un impulso fuerte para el fortalecimiento de proyectos de identidad nacional como el que se vivió en Colombia con los gobiernos del Frente Nacional (Safford y Palacios 2002; Bushnell 2007). En este país, la urbanización, el ascenso de clases medias y la penetración de la cultura estadounidense coincide precisamente con una oleada de nacionalismo cultural que hacía parte de un proyecto político más grande, cuya base era también un nacionalismo de base tradicionalista, rural y tropicalista. Ante el evidente crecimiento poblacional y el ascenso de sectores de la población históricamente excluidos del proyecto de país, las élites tomaron consciencia de la importancia de incorporar, así fuera discursivamente, las demandas de estas nuevas ciudadanías. Al respecto, Santiago Castro-Gómez (2015), uno de los autores sobre pensamiento poscolonial más relevantes, propone que se trató de un fenómeno que se dio en varios países de la región a lo largo del siglo XX:

Ya en el siglo XX [...] este proyecto se dirigió hacia la formación de un estado capaz de incorporar las diferentes culturas en un sólo “sentimiento nacional” que debería reflejarse en todos los ámbitos de la vida social: política, economía, arte, literatura y, por supuesto, filosofía. Ya el problema no es, como en el siglo XIX, construir la nación, sino asegurar la unidad espiritual de la misma como plataforma sobre la cual tendrían que sostenerse los proyectos de modernización. La unidad de la nación debería estar garantizada por el rol protagónico del estado, quien asumiría la tarea de fabricar un repertorio de símbolos y estereotipos, debidamente codificados por la intelectualidad, que serían considerados “representativos” de la identidad cultural. (69)

Se crea, entonces, un repertorio de estereotipos que tratan de dar sustento a la nacionalidad. En Colombia, este repertorio era de base tropicalista, sobre todo, como veremos, a partir de la segunda mitad del siglo XX. Por su parte, campesinos devenidos obreros, nuevos estudiantes, profesionales, pequeños empresarios, etc., enfrentaban un mundo de cambios, muchas veces distinto al que mostraban esos discursos nacionalistas. La música y la literatura se reivindicaban como territorios de conflicto para definir cómo contar esos nuevos relatos de nación. Este mismo choque ocurre en Cuba durante los años de la

revolución²⁶. Por su parte, la llegada del rock a Brasil, mediada por el movimiento tropicalista, entró en un choque profundo con el nacionalismo musical. La pregunta por la existencia de una música “nacional” entra en conflicto, no siempre de rechazo y exclusión, con las músicas asociadas a la cultura pop. En el que es quizá el estudio más riguroso sobre la música tropical colombiana, Peter Wade (2002) expone que:

Las sociedades latinoamericanas se urbanizaron sobre la base de una vigorosa migración del campo a la ciudad, y de la diferenciación del espacio urbano en zonas estratificadas en términos de clase [...] Durante este tiempo un extendido nacionalismo cultural se expresó como nacionalismo musical. En parte porque los círculos de la música erudita incorporaron elementos "tradicionales" y también, cosa mucho más importante, por el surgimiento de estilos nacionales de música popular: tango en Argentina, samba y maxixe en Brasil, danza en Puerto Rico, ranchera en México, son y rumba en Cuba, y así sucesivamente. (10)

El panorama cultural era entonces complejo: países con una fuerte herencia colonial y que atravesaban una modernización tardía, se veían enfrentados a la irrupción de la cultura pop y las industrias culturales; países que a mediados del siglo XX aún estaban debatiendo sobre su propia identidad como entidades políticas plurinacionales, estaban ahora insertos en dinámicas culturales de alcance global. Un tránsito difícil, pero inevitable. Según García Canclini (*Consumidores y ciudadanos*), la llegada de la cultura pop y de las industrias culturales a América Latina supone, sobre todo, un replanteamiento de cuestiones como la identidad nacional, la tradición, las costumbres, etc.:

Sin dejar de estar inscriptos en la memoria nacional, los consumidores populares son capaces de leer las citas de un imaginario multilocalizado que la televisión y la publicidad agrupan: los ídolos del cine hollywoodense y de la música pop, los logotipos de jeans y tarjetas de crédito, los héroes deportivos de varios países y los del propio que juegan en otro, componen un repertorio de signos en constante disponibilidad. Marilyn Monroe y los animales jurásicos, el Che Guevara y la caída del muro, el refresco más tomado en el mundo y Tiny Toon pueden ser citados o aludidos por cualquier diseñador de publicidad internacional confiando en que su mensaje va a adquirir sentido aun para quienes nunca salieron de su país. (50-51).

Este fenómeno generó reacciones diversas en los distintos campos literarios. Por un lado, una asimilación artística por parte de escritores, cineastas, músicos e intelectuales que saludaron el nuevo panorama cultural. Atentos a estas transformaciones, que se vivían con mayor intensidad en las grandes ciudades de la región, escritores como el argentino Manuel Puig, el mexicano José Agustín, el colombiano Andrés Caicedo o el cubano Guillermo

²⁶ Esta cuestión es explorada muy bien en la novela *Tres Tristes Tigres* de Guillermo Cabrera Infante (1967). En general, este ha sido un asunto recurrente en los escritores cubanos, que suelen tomarse muy en serio el debate del nacionalismo musical.

Cabrera Infante se anticiparon a asimilar la influencia cultural que llegaba a través de los medios de comunicación masiva, especialmente la radio, la televisión y el cine. En este contexto se produjeron obras de gran importancia para crear una idea más comprensiva y abierta de la cultura popular, que hasta ese momento estaba solo asociada a lo folclórico. Creando obras que se distanciaron de los temas asociados al fenómeno editorial del *boom*, por entonces en pleno auge, abrieron nuevas perspectivas para la creación literaria en esta región del mundo. En un texto clave para comprender la presencia de la cultura de masas en la literatura latinoamericana titulado *Kitsch tropical* (2001), la investigadora brasileña Lidia Santos propone que:

En los años sesenta, el perfil de las sociedades agrarias, característico de la primera mitad del siglo XX en América Latina, se sustituye rápidamente por el de las sociedades de consumo como consecuencia de la expansión del capitalismo multinacional. Los medios de comunicación de masas, instrumentos fundamentales para mantener el consumo en movimiento, se expanden proporcionalmente a todos estos cambios. Se amplían los mercados fonográficos y cinematográficos y aumenta de manera irreversible el alcance de la televisión, implantada en el continente durante los años cincuenta. (29)

Por otro lado, se dio una oposición conservadora que veía en la cultura pop una forma de contaminación de supuestas tradiciones nacionales o una forma de dominación cultural imperialista, según fueran sectores de derecha o izquierda quienes se opusieran. Hechos ampliamente documentados como la marcha contra la guitarra eléctrica, realizada en 1967 en Brasil (Cambraia Naves 2001), la censura que vivió el rock anglo durante la dictadura argentina (Pujol 2005) o la estigmatización mediática del rock en la radio colombiana durante la década del setenta (Celnik 2018; Wade 2012) son indicios de esta tensión. No obstante, antes que una separación tajante entre defensores de la tradición y profetas de las nuevas tecnologías, lo que realmente ocurrió fue un proceso complejo de asimilación, cruce y apropiación que definió las distintas formas en que la música popular haría parte de los procesos sociales y culturales.

Como lo muestra Ana María Ochoa (*Músicas locales*), la relación existente entre la música popular²⁷ y el nacionalismo en algunos de estos países dio lugar a este proceso

²⁷ Es importante señalar que existe una diferencia significativa en el uso del concepto de música popular entre el mundo hispanohablante y el anglosajón: en el primer contexto, música popular alude generalmente a la música tradicional o folclórica, en todo caso de origen rural o provinciano. Por el contrario, cuando se habla de *popular music* se hace referencia generalmente a la música urbana de difusión masiva, donde lo popular determina más una relación con respecto a las denominadas *Fine Arts*. Debido a que muchas de las referencias que se utilizarán en este trabajo provienen del mundo anglo,

complejo. Según esta autora, durante su masificación, géneros musicales populares como el tango, el vallenato, el son cubano y la samba fueron asociados a la política cultural oficial en el marco de proyectos de unidad nacional en sus respectivos países de origen. Esto dio lugar a una actitud de desconfianza hacia la difusión masiva de música extranjera, que presuntamente amenazaba la permanencia y autenticidad de las músicas llamadas nacionales. La pretensión homogeneizadora que Benedict Anderson (1993) señala como inherente a todo proyecto de construcción de un estado nación, en América Latina tuvo un fuerte vínculo con ciertas músicas populares, que en ocasiones fueron reducidas a un discurso histórico mítico o carente de rigurosidad histórica. Una visión a veces estereotipada de la historia de una nación que, en últimas, le convenía a los discursos racistas o colonialistas que necesitaban una narrativa sobre “lo otro” que fuera comprensible y fácilmente manipulable. Contrario a estas visiones estereotipadas, la asunción de ciertas músicas en el marco de proyectos nacionalistas dio lugar a respuestas, reescrituras y subversiones heterogéneas y a veces contradictorias. En el caso colombiano, el predominio de la música tropical se dio en diálogo con la presencia de otras músicas populares de origen extranjero, entre ellas el rock. Esto, según el teórico israelí Moti Regev (*Aesthetic Cosmopolitanism*), hace parte del proceso de cosmopolitización que vivió la estética rock en la segunda mitad del siglo XX:

Thus, while these technologies of expression certainly brought into national cultures – when they were first introduced, at the very least – an element of “otherness,” they have still been perceived by various collective and individual actors as a vehicle for modernizing national culture, and not necessarily as an imperial imposition. The worldwide proliferation of the art forms associated with these technologies of expression is a key element in the growing proximity and overlap between national and ethnic cultures, in the consolidation of aesthetic cosmopolitanism. (9)

Antes que borrar lo existente o tratar de sustituir la cultura popular, la cultura pop y la contracultura juvenil, fenómenos de origen anglosajón, entraron a hacer parte del repertorio de ideologías sobre la modernización de un país. En este sentido, se fusionan, se adaptan y toman nuevas formas. Las reflexiones de Homi Bhabha sobre la compleja dialéctica de la construcción de una nación moderna resultan particularmente útiles en este contexto. Para este autor, toda narrativa sobre la nación tiene un movimiento doble. Por un

cuando hablemos de música popular lo haremos en un sentido amplio que incluye también las músicas de origen urbano que se distribuyen de forma masiva y que requieren, para su existencia, del aparato crítico y logístico de las industrias culturales: televisión, radio, canales de *streaming*, etc. Aunque volveremos sobre este problema a lo largo del trabajo, Ana María Ochoa da un debate amplio sobre la cuestión en su libro *Músicas locales en tiempos de globalización* (2003).

lado, la perpetuación de ciertas ideas y saberes que se pretenden estables, homogéneos y cuyo origen se disuelve en un pasado impreciso. A esta dimensión, Bhabha la llama pedagógica y se articula a partir de un entramado institucional y narrativo que casi siempre se defiende desde grupos sociales que detentan el poder. Las visiones sobre la modernización y la utopía del progreso nacional se inscriben, igualmente, según Bhabha, en ese “tiempo vacío homogéneo” que sirve de base a los discursos de pedagogía nacionalista. Una especie de instantánea fotográfica de los procesos culturales, una imagen fija que se usa a conveniencia, una visión estática del pasado y de unos mitos fundacionales.

Por otro lado, existe una dimensión performativa que es cambiante y que se construye a partir de las constantes relecturas, negociaciones y resignificaciones a las que se somete un discurso que pretende unificar una nación. “Una etnografía de lo contemporáneo” escrita desde la vida cotidiana y que trasciende, contrasta, asimila y enriquece la idea de nación que se defiende desde lo “pedagógico”. No se trata, en suma, de una idea cerrada de nación que trata de imponerse a una masa amorfa de personas que aceptan o rechazan esta idea desde una supuesta autenticidad o tradición. En el juego de aceptar o rechazar el proyecto de pedagogía nacionalista defendido por las élites, lo performativo va dando nueva forma a ese discurso que jamás es estable ni cerrado. Este doble movimiento es el que, en última instancia, echa por tierra toda pretensión esencialista que quiere fijar la historia de una nación en un relato unificado y cerrado. Al respecto, Bhabha menciona:

Los pueblos son los “objetos” históricos de una pedagogía nacionalista, que le da al discurso una autoridad basada en un origen previamente dado o históricamente constituido en el pasado, los pueblos son también los “sujetos” de un proceso de significación que debe borrar cualquier presencia previa u originaria del pueblo-nación para demostrar los prodigiosos principios vivientes del pueblo como contemporaneidad; como signo del presente a través del cual la vida nacional es redimida y repetida como proceso reproductivo [...] En la producción de la nación como narración hay una escisión entre la temporalidad continuista, acumulativa, de lo pedagógico, y la estrategia repetitiva, recursiva, de lo performativo. Es mediante este proceso de escisión que la ambivalencia conceptual de la sociedad moderna se vuelve el sitio para escribir la nación. (182)

La novela *Los pasos perdidos* (Alejo Carpentier 1953) contiene algunas de estas reacciones conservadoras, pedagógicas, en el plano de la literatura. Su personaje principal, un musicólogo que se mueve entre el canon europeo y las músicas de origen indígena, hace una idealización nostálgica de una supuesta pureza musical perdida a causa de las industrias culturales: “Él sabía cómo yo había sido desarraigado en la adolescencia, encandilado por falsas nociones, llevado al estudio de un arte que sólo alimentaba a los peores mercaderes del

Tin Pan Alley”. (28-29)²⁸. El personaje central de esta novela ve su viaje iniciático a la selva del Orinoco como un rechazo a la urbanización progresiva de las ciudades modernas. Asume que en esa idealización de lo primitivo está también la respuesta a la crisis de Occidente, aun cuando son frecuentes los pasajes del libro que glorifican el machismo, la crueldad y la pobreza como aspectos inherentes de ese retorno a un estado premoderno²⁹. Simbolizando su búsqueda espiritual con la consecución de unos instrumentos autóctonos, este personaje cree que la verdadera identidad de América Latina descansa en la permanencia de costumbres ancestrales y prácticas premodernas invariables: “Yo buscaba más bien una expresión musical que surgiera de la palabra desnuda, de la palabra anterior a la música”. (264). Precisamente en su estado prístino, no contaminado, es donde se busca el valor de la cultura que se da en la periferia de Occidente, ya sea en forma de instrumentos, estilos de vida o visiones del mundo. Ratificando sus ideas literarias en el plano teórico, en su libro *La Música de Cuba* (1972) Carpentier se refirió de esta forma a las transformaciones de la música cubana en el contexto de la reproducción técnica y la difusión masiva:

Esos productos híbridos, dorados por el buen éxito, pero despojados de savia popular y de autenticidad contribuyeron a crear una confusión que bien puede significar la muerte de ciertos géneros musicales creados por las ciudades. Por lo pronto las orquestas de *son* al estado puro, tal como las conocimos en 1920, han desaparecido de los grandes centros urbanos, ante la presencia de conjuntos dotados de saxofones, trompetas y trombones. (361)

Ese reclamo de autenticidad expresa una lectura jerárquica de la cultura que ha tenido un impacto significativo sobre la crítica y la creación literaria en América Latina. Si se concibe la autenticidad como una especie de identidad con un escenario de origen único, el “aquí y el ahora” del que habla Benjamin (198), difícilmente pueda hallarse una expresión cultural que se considere auténtica en este sentido. Ahora bien, si la autenticidad se refiere a la resistencia frente a las industrias culturales y los medios masivos de comunicación, durante

²⁸ El *Tin Pan Alley* era un grupo extenso de productores, compositores, empresarios y músicos asentados en el *Flower District* de Manhattan. Este grupo impulsó la música popular estadounidense, adaptándola para el consumo del público blanco y urbano. A pesar de su carácter empresarial, el *Tin Pan Alley* fue clave para el desarrollo de la industria musical y fue un antecedente fundamental para el surgimiento del pop. Su influencia se extendió hasta finales de los años cincuenta del siglo veinte y fue la escuela de formación para figuras tan relevantes como Neil Diamond, Phil Spector, Fats Waller y Scott Joplin.

²⁹ A modo de ejemplo podemos mencionar el siguiente fragmento, que ocurre en un momento en el que el personaje central de la novela describe su relación con una mujer que conoce en su viaje a la selva: “Ella se llama a sí misma *Tu mujer*, refiriéndose a ella en tercera persona [...] en esa constante reiteración del posesivo encuentro una solidez de concepto, una cabal definición de situaciones que nunca me diera la palabra *esposa*”. (223)

el siglo XX, en América Latina en general, la música popular ha estado ligada de forma indisociable a los medios de reproducción técnica y a la difusión comercial, un hecho que haría imposible cualquier pretensión de autenticidad en sentido estricto. Sin embargo, al ser usada como parte de un discurso institucionalizado, la narrativa sobre la autenticidad musical ha contribuido a la marginación y al silenciamiento de expresiones musicales, literarias, pictóricas, etc., que no responden a la idea de una música nacional auténtica.

En un sentido amplio, el reclamo por la autenticidad no es exclusivo de los discursos nacionalistas. A su manera, todas las músicas populares en el siglo XX y lo que va del XXI se han desarrollado en medio de esa tensión entre el purismo y la experimentación. Por un lado, siempre hay tendencias hacia la estabilización y la conservación de las músicas. La literatura, por supuesto, es un territorio estético en el que se realiza esa tensión, que a su vez afecta la forma en que se escriben las obras literarias. Por su dependencia de las tecnologías de grabación y reproducción para garantizar su conservación, las músicas populares son siempre transnacionales en su origen y en su destino. Nacen en escenarios complejos de mezcla cultural y el requisito para su existencia es la actualización, el diálogo con cada generación. Por eso las músicas nacen, se reproducen y mueren, son orgánicas. Al respecto, el investigador estadounidense Josh Kun propone que:

Popular music is, by its nature, a post-nationalist formation. While it may take root in national formations, impact national audiences, and impact the creation of national ideas and politics, music is always from somewhere else and is always in route to somewhere else. It is always post- whatever context or circumstance defines it. It has always the potential to defy you, move beyond you, be something you never thought it could be. It is made of difference and speaks to difference. Music can be of a nation, but it is never exclusively national; it always overflows, spills out, sneaks through, reaches an ear on the other side of the border line, on the other side of the sea. (20)

A pesar de este carácter móvil, orgánico, transnacional, que finalmente termina por imponerse, la cultura popular entendida como un problema de nacionalismo engendra siempre procesos regresivos. Como lo explicó Wade en el texto ya citado, a partir de la década de los sesenta las disqueras, emisoras y demás estamentos del campo musical colombiano –en buena medida impulsados por esta idea que guiará la política cultural estatal durante las décadas siguientes– se enfocaron en la consolidación del concepto de lo tropical como eje fundamental de la cultura musical. Con excepción de un breve período entre 1967 y 1970, en el que se dio un repunte de música rock y pop en los circuitos de difusión, la segunda mitad del siglo XX vio cómo la música del Caribe fue tomada como eje de un

discurso oficial sobre la identidad nacional que contribuyó, entre otras cosas, a reforzar las narrativas sobre Colombia como escenario de lo exótico, como sinécdoque de lo tropical. En este proceso, las músicas tropicales han sido, en algunos casos, reducidas a sus elementos más digeribles y estereotipados para adaptarse al gusto del consumidor blanco de la capital y, más recientemente, de Europa y EE.UU.

Se construyó, desde esta perspectiva, un discurso monológico y cerrado que estaba en contravía del verdadero fluir de las artes populares: abiertas, descentradas, móviles. Estas narrativas homogeneizantes sobre lo tropical chocaron siempre frente a una realidad social altamente híbrida, en donde lo popular siempre ha estado ligado con fenómenos de corte transnacional. En el caso particular de Colombia, es paradójico que los reclamos de pureza y autenticidad sean tan recurrentes en los debates sobre cultura, sobre todo si se tiene en cuenta la influencia poderosa que ha ejercido lo extranjero³⁰. La dependencia financiera, material y logística de las industrias culturales extranjeras, sumada a la falta de políticas culturales claras por parte del estado, facilitó la llegada de influencia extranjera. Al respecto, Wade menciona que:

En la Colombia del siglo XX gran parte de la cultura contemporánea ha sido vista como altamente moderna y de origen "extranjero". Por ejemplo, buena parte de la música popular llegó de Europa, Estados Unidos, Cuba, Argentina y México, para relacionar los más conocidos. Esta búsqueda de modernidad puede llevar a la imitación y a una heterogeneidad radical. Querer encontrar en "el pueblo" una despensa de raíces tradicionales podría llevar a los nacionalistas, o a cualquiera, a enfrentarse con la modernidad extranjera, sobre todo teniendo en cuenta que las clases trabajadoras eran ávidas consumidoras de música extranjera. Y así, cualquier intento de considerar un proyecto nacionalista debe mirar más allá de las fronteras nacionales. (16)

En esta tensión, el papel de algunos escritores y obras literarias fue decisivo. En la obra periodística y narrativa de García Márquez, como bien lo señalan Jacques Gilard (1986) y Ana María Ochoa (*García Márquez, macondismo*), hay una visión mítica sobre los orígenes del vallenato³¹; una idealización que contrasta con el carácter impuro e impreciso de este

³⁰ Analizada desde diversos enfoques que van desde la telenovela (Martin Barbero, 1987), pasando por la canción popular y el cine (Omar Rincón, 2006), la influencia de la cultura mexicana en los sectores populares en Colombia es impresionante.

³¹ Se trata de uno de los géneros musicales más populares en Colombia. Surgido en la región Caribe a comienzos del siglo XX, especialmente en las estribaciones de la Sierra Nevada de Santa Marta y los valles de los ríos Sinú y Cesar, su origen histórico aún es debatido por musicólogos e historiadores. Buena parte de esta laguna teórica se debe a la constante mitologización de sus orígenes hecho en la prensa o en una parte de la crítica musical. Se define como un género folk, en el que participan mayoritariamente instrumentos como el acordeón, la percusión, la guitarra, instrumentos indígenas de viento y la voz.

género popular que, finalmente, ha tratado de ser absorbido por un discurso de identidad nacional. En palabras de Ochoa (*García Márquez, macondismo*): “[...] in vallenato, the mediation of literary circles, especially what came to be known as the group of Barranquilla, which included Gabriel García Márquez, became as important as the music industry itself.” (210). En su obra cumbre, *Cien años de soledad* (1967), el autor colombiano retoma el conocido mito fundacional de la cultura vallenata, atribuido al personaje de Francisco el Hombre. De esta forma, está entextualizando³² una visión que enrarece la interpretación, contribuyendo a una reducción que ubica al vallenato como fenómeno ahistórico: una música cuyo origen se funde con el origen de una nación; una música anterior al tiempo. El siguiente fragmento muestra este tipo de visión mítica que cabe dentro lo que Bhabha denominaría como dimensión pedagógica del relato de nación:

Meses después volvió Francisco el Hombre, un anciano trotamundos de casi 200 años que pasaba con frecuencia por Macondo divulgando las canciones compuestas por él mismo. En ellas, Francisco el Hombre relataba con detalles minuciosos las noticias ocurridas en los pueblos de su itinerario, desde Manaure hasta los confines de la ciénaga ... Francisco el Hombre, así llamado porque derrotó al diablo en un duelo de improvisación de cantos, y cuyo verdadero nombre no conoció nadie, desapareció de Macondo durante la peste del insomnio. (47)

Aunque esta forma de mostrar a Francisco el Hombre va en sintonía con el estilo narrativo de García Márquez, lleno de hipérbolos que conducen a una mitificación de la historia, veremos seguidamente cómo algunas lecturas descontextualizadas que se han hecho de su obra por parte de periodistas y otros escritores han contribuido a entronizar esta idea del vallenato como forma musical ancestral, originaria y por ende central para la identidad nacional: una música que debe, supuestamente, conservarse pura y ajena de toda

³² El concepto de entextualización fue propuesto por Bauman y Briggs (1990) y ha sido utilizado para designar procesos en los que un discurso se materializa en un soporte escrito. Estos autores centran su análisis lingüístico en la dimensión del *performance* o puesta en escena. Para ellos, la puesta en escena puede ser un acontecimiento musical, un texto literario, una obra dramática o un *flashmob*. En este sentido, la puesta en escena es una forma de analizar los cambios en una lengua, sus conflictos y su incorporación de nuevos discursos sociales. Sin embargo, para poder analizar estos actos performativos, es necesario acudir a la entextualización de la que son objeto. Si el performance es, en el fondo, la puesta en escena de ideas y discursos sociales, estéticos y culturales, el texto es la materialización de esos discursos en un soporte físico. De esta forma, los discursos que se construyen sobre un hecho musical deben buscarse en la producción textual que se haga de él, ya sea en textos literarios, periodísticos o críticos. La entextualización del rock o el vallenato, por ejemplo, nos permite analizar los distintos discursos que se han construido sobre estos géneros musicales en el caso específico de Colombia. Al respecto, Bauman y Briggs proponen que la entextualización es: “The process of rendering discourse extractable, of making a stretch of linguistic production into a unit-a text-that can be lifted out of its interactional setting.”(73)

contaminación. En una entrevista de los años setenta, el mismo García Márquez se refiere a *Cien Años de Soledad* como un vallenato de trescientas páginas (1977). Dada la importancia de este escritor para la contextualización y posterior institucionalización de este género musical, sus ideas fueron asumidas como fuentes de verdad histórica por folclorólogos, críticos y periodistas como Consuelo Araujo (1973), Plinio Apuleyo Mendoza (2002) y Enrique Santos (1999). Esta esencialización y mitificación de sus orígenes, ha contribuido a que se excluyan otras músicas que también son definitivas en los procesos de construcción de identidad, pues desde las instituciones se promovió siempre una idea restringida que veía la cultura pop como extranjerizante y por tanto como una amenaza potencial de las tradiciones locales.

Es importante decir, sin embargo, que García Márquez era un amante de la música y comprendía muy bien su carácter transnacional. Quizá su error fue el haber visto la masificación y la mezcla como fenómenos potencialmente negativos: “Después, cuando el vallenato se comercializó, importó más el aire, el ritmo” (1977). Más allá de esto, se trata más bien de la lectura que se ha hecho de su obra y cómo ésta ha sido parte del combustible que ha alimentado el cliché de Colombia como país del realismo mágico y de la irracionalidad tropical. Paradójicamente, García Márquez fue uno de los escritores que más impulsó una apertura en el debate sobre la música popular, reivindicando su valor estético frente a la música culta. En una entrevista lo leemos decir:

Tengo todo lo que tú quieras. Tengo todo Daniel Santos, Miguelito Valdés, Julio Jaramillo y todos los cantantes que están tan desprestigiados entre los intelectuales. Es decir, yo no hago distinciones. Sí hago distinciones, pero reconozco que todo tiene su valor. En lo único que soy omnívoro es en materia musical. De alguna manera oigo no menos de dos horas diarias de música. Es lo único que me relaja. Lo único que me pone en mi tono... Y pasó por etapas de toda clase. Dicen que uno vive donde tiene sus libros; pero yo vivo donde tengo mis discos. Tengo más de cinco mil. (1977)³³

La entextualización pedagógica del vallenato fue parte central de un proyecto de creación de identidad por vía institucional que se gestó desde las élites liberales en la década del sesenta del siglo XX. Luego de una serie de reuniones llevadas a cabo por personalidades como el sociólogo Orlando Fals Borda, el compositor Rafael Escalona, el político Alfonso López Michelsen, Gabriel García Márquez y la gestora cultural Consuelo Araujo, se

³³ El periódico bogotano *El Manifiesto. El Quincenario Socialista* publicó esta entrevista en tres partes, entre septiembre y octubre de 1977. Citamos la reedición publicada en la Revista Hojas Universitarias.

establecieron una serie de medidas para fijar la idea de que la cultura colombiana era esencialmente caribeña y que su música nacional vendría a ser el vallenato. Entre estas medidas estaba la creación del Festival de la Leyenda Vallenata de Valledupar (1968), la creación del Departamento del Cesar³⁴ (1967) y el apoyo a iniciativas culturales enfocadas en el “rescate del Caribe” por parte del estado. Al respecto, Hernando Cepeda, en uno de los pocos textos historiográficos sobre el rock en Colombia (2012), afirma que:

En Colombia, donde el movimiento de la música moderna no tuvo la misma fuerza que en el cono sur, el folclor desafiaba los ritmos internacionales, que aún a mediados de los setenta se consideraban amenazas para la música nacional. El rock colombiano careció de apoyo institucional, aunque las políticas culturales motivaron la producción de ritmos nacionales que fortalecieran la identidad local. Un esfuerzo exitoso del Estado colombiano fue la promoción del festival vallenato, durante la presidencia de Alfonso López Michelsen (1974-1978), que estableció los parámetros identitarios de la colombianidad. (22)

Es preciso advertir cómo esta esencialización de la cultura ha sido propicia para negar toda posibilidad de crítica y transformación, pues se tiene la idea de una realidad mágica, refractaria a todo intento de comprensión. Se trata, en suma, de representaciones fijas que se ven fácilmente desbordadas por la complejidad de la vida cultural. En su definición del estereotipo, Bhabha insiste en los riesgos de perpetuar este tipo de visiones. Para este autor, la crítica poscolonial debe estar encaminada precisamente a su deconstrucción:

El estereotipo no es una simplificación por ser una falsa representación de una realidad dada. Es una simplificación porque es una forma detenida, fijada, de representación, que, al negar el juego de la diferencia (que la negación a través del otro permite) constituye un problema para la representación del sujeto en significaciones de relaciones psíquicas y sociales. (100)

El predominio de marcas identitarias que remiten a lo tropical en los relatos sobre la nación colombiana no es, desde luego, pura simplificación. Como lo muestran muy bien los amplios estudios de Fals Borda (1984), Meissel (2011) y Wade (2000), la cultura del Caribe colombiano ha sido fundamental en la historia del siglo XX de este país. Lo importante aquí es precisar que la consolidación de esta música se dio en diálogo con fenómenos que difícilmente pueden calificarse como auténticos. Al contrario, responden a esa acción performativa que Bhabha defiende como esencial en la construcción del discurso sobre la nación. Durante todo el siglo XIX y las primeras cuatro décadas del XX, la cultura del Caribe fue considerada como vulgar, especialmente por su fuerte componente de herencia africana. Incluso, ya en los años cincuenta, cuando la música del Caribe o los escritores costeños

³⁴ La capital del departamento del Cesar, Valledupar, es el epicentro actual de la cultura del vallenato.

habían empezado a tener mayor aceptación en las ciudades del interior, los representantes de esta cultura seguían siendo miembros de las élites blancas de ciudades como Barranquilla y Cartagena. Esto se hace evidente en el caso de compositores como Lucho Bermúdez³⁵, sobre cuya música se decía que era “cumbia vestida de frac” (Wade 111), pues su puesta en escena, sobria y con un ritmo sosegado, no se parecía mucho a las ruedas de cumbia en los barrios populares de Barranquilla, caracterizadas por la efervescencia y la espontaneidad. Sumado a esto, la música tropical es en parte un producto de las nuevas tecnologías de grabación y reproducción y aprovechó ampliamente la incipiente industria fonográfica colombiana para su difusión, que fue paralela a la de otros géneros como el rock. En este proceso de adaptación y cambio, géneros como el porro, la cumbia y el vallenato han ido transformándose, “blanqueándose” en algunos casos, diversificándose en otros. Lo cierto es que difícilmente puede atribuírseles un carácter auténtico o puro:

No existe oposición simple entre lo local y lo nacional (ni entre éstos y lo global), ni entre lo tradicional y lo moderno. En realidad, la música "del barrio" fue creada mediante procesos complejos de intercambio, apropiación y mediación de clases, gestados en espacios ambiguos situados entre el país y la ciudad, entre distintas clases sociales y, frecuentemente, entre lo nacional y lo internacional. (Wade 11)

Esta realidad híbrida, a medio camino entre lo local y lo transnacional, entre lo tradicional y lo moderno, ha sido desconocida por algunas figuras intelectuales de gran visibilidad. Buena parte de esta actitud purista y retardataria se debe a la pretensión de hacer ver a la costa Caribe como un lugar mágico, pacífico, premoderno y, sobre todo, ajeno a la supuesta “degradación” cultural que traía consigo la inminencia de los cruces y mezclas propias de lo popular. Según Figueroa, “En este proceso, el espacio rural de la costa fue imaginado como un lugar de mestizaje caracterizado por el sensualismo, el tradicionalismo, la tradición oral y una actitud despreocupada ante la vida”. (102). En esta misma línea, el profesor Darío Blanco (2009) se cuestiona sobre el significado de esa reivindicación de la

³⁵ Nacido en Carmen de Bolívar en 1911, fue un compositor y clarinetista colombiano, uno de los más importantes músicos del siglo XX en este país. Su formación académica en jazz y en instrumentos clásicos, sumada a su estilo sobrio, contenido y formal, le permitieron convertirse en una especie de embajador de la música costeña (especialmente la cumbia y el porro) en Bogotá. Acostumbrados a músicas andinas de origen indígena y campesino que se mezclaban con aires europeos, los habitantes del interior fueron cautivados en la década del cincuenta por este tipo de música. Objeto de resistencia por su vínculo con África y su enfoque en el baile, la música del Caribe fue aceptada progresivamente en los sectores de elite hasta convertirse en la música más escuchada en eventos oficiales, en algunas fiestas populares, etc. Este proceso lo describe muy bien Wade en el texto citado.

alegría y la fiesta como ejes de los discursos nacionalistas. Haciendo una lectura crítica sobre las encuestas y mediciones que, de manera constante, ubican a Colombia como uno de los países más felices del mundo, Blanco destaca el contraste entre la violencia creciente y la tropicalización de la identidad nacional. Desde su perspectiva, esa esencialización de Colombia como territorio de la alegría y la fiesta impide analizar a fondo las diversas problemáticas derivadas de la guerra y la corrupción. Es como si esa exigencia de estar siempre optimistas y en estado permanente de celebración impidiera la crítica, pues esta es vista frecuentemente como pesimismo o negativismo. Al respecto, Blanco propone que:

Colombia construye su identidad nacional —imaginada— desde la alegría, la rumba, la música y el baile. Es una nación “rumbera” y resulta por lo menos sorprendente que embebida en una guerra civil que pareciera eterna, con el conflicto social abierto más largo y que ha derramado más sangre en el continente, se identifique de esta manera. La “encuesta mundial de la alegría” confirma plenamente este hecho ubicando a Colombia, durante los varios años que se ha realizado el estudio, en los primeros lugares en el mundo. (104).

En su extenso y novedoso trabajo de investigación titulado *Realismo mágico, vallenato y violencia política en el Caribe colombiano* (2009), José Figueroa pone en evidencia la estrecha relación existente entre la entronización del vallenato y la institucionalización de una mirada esencialista de la cultura colombiana. Por supuesto, la publicación en 1967 de *Cien años de soledad*, así como la reducción de esta obra a sus elementos anecdóticos fue algo clave en este proceso. Sin mencionar puntos álgidos de la novela como el incesto, la violencia política y el machismo, la idea tropicalista de la cultura colombiana se quedó únicamente con aspectos pintorescos como las mariposas amarillas o el vuelo de Remedios, la bella. Progresivamente, el vallenato ha empezado a ser asociado también con el crimen organizado y la violencia paramilitar, especialmente porque muchos de sus intérpretes muestran abierta simpatía por estas formas de violencia. En *La virgen de los sicarios* (1994), Fernando Vallejo se refiere a esta cuestión: “El radio, sin dueño, siguió cantando por él, en su memoria, los vallenatos, que aquí se están volviendo ritmo de muertos”. (101).

Respondiendo a estas visiones esencialistas, en una columna publicada en 1999 en el diario *El Tiempo*, el periodista Enrique Santos se lamenta por la supuesta pérdida de autenticidad de la música tradicional, afectada por los constantes embates de la cultura pop. La publicación de este texto sería poco significativa si su autor no fuera miembro de una de las familias más poderosas del país, hermano de un expresidente, artífice intelectual del

proceso de paz con la guerrilla de las FARC en 2016, accionista del diario para el que escribe y participante activo en la creación del Festival de la Leyenda Vallenata de Valledupar. Publicada para celebrar la medida tomada por un alcalde local de prohibir la champeta³⁶ y otros géneros musicales en el marco del carnaval de Barranquilla, esta columna contiene afirmaciones como esta:

No pongo la mano en el fuego por las bases científicas que argumenta el intrépido burgomaestre (aunque es cierto que en las sesiones callejeras de rap, trance y champeta suele haber entre los muchachos trompadas que casi nunca se ven en una parranda vallenata o una rumba salsera), pero me solidarizo con la justeza de su causa [...] Que puede tacharse de retrógrada, folclorista, chauvinista, antimodernista. Pero que toca con el fondo de un inquietante fenómeno: la progresiva degradación, desnaturalización y nociva contaminación externa que invade a los más representativos géneros de nuestra música popular costeña. Lo malsano es cuando se traduce en sobreimposición, despersonalización, falsa asimilación. Lo que choca, irrita y subleva, es cuando el porro comienza a rapearse o se champetiza la cumbia. Y está pasando. (Santos)

El mismo Santos reproduce, de forma aún más precaria, el cliché de lo tropical y macondiano como supuesta esencia de lo nacional en otra de sus columnas publicada en 1983 en el mismo diario, *El Tiempo*, aún hoy el de mayor circulación a nivel nacional: “Cuatro días de parranda vallenata es lo más cerca que se puede estar de la felicidad en este Macondo inmortal, donde la ficción cojea tan lastimosamente frente a la realidad” (Santos). Otras personalidades asociadas a este movimiento defendieron, desde sus respectivos lugares de enunciación, visiones similares que se encargaron de afianzar esa perspectiva reducida de la cultura, afectando de paso la difusión y asimilación de expresiones no tropicales. En una columna publicada por el diario *Intermedio*³⁷ en el año 1957, un cuarto de siglo antes de los textos de Santos, podemos leer argumentos similares que revelan cuán poco se modificó ese tópico sobre la pureza e inmutabilidad de la música popular:

El rock and roll no ha proliferado en Bogotá. Ni proliferará [...] Entre el temperamento hispano-indígena predispuesto a los bambucos y pasillos y el temperamento yanqui, hay un

³⁶ La champeta es un género musical surgido en la segunda mitad del siglo XX en Cartagena y Barranquilla. Basado en la remezcla y reinterpretación de música africana como los soukous, el highlife y el afrobeat, la champeta se hizo popular inicialmente en los barrios periféricos de estas ciudades. Excluida de los circuitos oficiales, su forma de difusión fueron los “picós”, sistemas de sonido ambulantes alrededor de los cuales se formaban las fiestas. Atendiendo a sus características, se trata de un fenómeno de transculturación entre África y América que mezcla elementos de la cultura pop y las tradiciones locales.

³⁷ Nombre que asumió el diario *El Tiempo* durante la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla (1953 - 1957). De manera un tanto paradójica, durante este periodo se da la llegada de la televisión a Colombia, abriendo la puerta a la influencia de la cultura pop.

abismo insondable [...] En Colombia solo conseguirá desatar tempestades de risa. ¡Así que Bill Haley descanse en paz! (Citado en Guerrero 2007).

Esta perspectiva institucional (pedagógica en el sentido que le da Bhabha, macondiana en el sentido que le da el chileno José Joaquín Brunner), que ve la música tropical como una expresión de una esencia nacional, está en plena concordancia con el afán totalizador que tenían muchas de las obras asociadas al fenómeno del *boom*. En el caso de Carpentier, García Márquez o el escritor brasileño Mario de Andrade³⁸, la música hace parte de una búsqueda de trascendencia a través de un relato épico que, finalmente, pretende explicar el presente y el porvenir de los países de América Latina. Además de esto, la reducción de la cultura a los clichés del macondismo perdió de vista otras expresiones que han tratado de dar cuenta de la estela de muerte y violencia que ha signado la historia de Colombia y de otros países de América Latina. Cuando la realidad se reduce a algo mágico, exuberante, todo intento por explicar los orígenes y estructura del conflicto, las desigualdades y la violencia se ve limitado por esa aporía: una realidad premoderna, idealizada, descontextualizada, no puede ser cuestionada. Al respecto, la investigadora colombiana Erna von der Walde (*Realismo mágico y poscolonialismo*) plantea:

Estos relatos de la nación y la identidad conviven en un país azotado por la violencia, un fenómeno del cual nadie parece estar en capacidad de dar razón. El espacio realmente existente es de miedo, sangre y terror. Un espacio en el que [...] los significantes se encuentran estratégicamente desencajados de lo que significan. En un lugar donde el discurso que se ha convertido en realmente hegemónico es el de la violencia desenfrenada, resulta difícil establecer los significados. Es una situación en la que no hay centros claros y, por tanto, no hay márgenes, pero que está lejos de ser una experiencia liberadora. (171)

Siguiendo esta línea planteada por von der Walde, García Canclini elaboró muy bien esta problemática, a la que atribuyó en buena medida la persistencia de rezagos colonialistas en el campo literario de algunos países de esta región. Para él, la reducción de la cultura latinoamericana al estereotipo del realismo mágico contribuye a que la violencia sea conjurada y a veces invisibilizada por los afectos. Ante situaciones de destrucción y muerte,

³⁸ Este escritor brasileño no hace parte de los escritores asociados al *boom*, sino más bien a la época del modernismo brasileño de los años veinte y treinta. No obstante, su importancia como figura tutelar en las letras de ese país permite ver cómo se desarrollan tendencias conservadoras que expresan una desconfianza intrínseca de ciertos intelectuales hacia las industrias culturales. Andrade expresa: “Tratase exatamente de uma sub-música, cerne para alimentos de rádios e discos, elemento de namoro e interesse comercial, com que fábricas, empresas e cantores se sustentam, atucanando a sensualidade fácil de um público em via de transe”. (280-281).

siempre está la respuesta que apela al discurso de las pasiones y el desenfreno propio de una región premoderna, encantada, situada en un más acá de la civilización y por lo tanto acostumbrada a la corrupción y la violencia. Al respecto, leemos en García Canclini (*Consumidores y ciudadanos*):

Pero me parece que la operación que ha logrado más verosimilitud es el fundamentalismo macondista: congela lo "latinoamericano" como santuario de la naturaleza premoderna y sublima a este continente como el lugar en el que la violencia social es hechizada por los afectos. Reúne textos de países muy diversos, desde los de Carpentier hasta los de García Márquez, de los de Vargas Llosa a los de Isabel Allende y Laura Esquivel, y los encarrila en un solo paradigma de recepción, que es también un solo modo de situar la heterogeneidad de América Latina en la globalización cultural. (94)

Desafiando este paradigma de recepción del que habla García Canclini, algunos autores latinoamericanos, como los ya mencionados José Agustín, Andrés Caicedo, Luis Alberto Spinetta y otros menos conocidos como Párménides García Saldaña o Gustavo Sainz³⁹ se arriesgaron a construir una poética en la que fue clave la música rock, un fenómeno de origen anglosajón que no era fácilmente asociable a la idea preconcebida de lo latinoamericano. En estos casos, la música dejó de tener un vínculo con un relato nacional y se abrió a un proceso de deslocalización en el que las referencias están vinculadas con la vida cotidiana de las ciudades, con un registro más directo del paisaje sonoro. En las obras de estos autores, la música no es mítica o tradicional. Es directa, pues proviene de los bares, los conciertos, la radio, las fiestas. Se abrió así la posibilidad de una inspiración auditiva, es decir, una toma de conciencia sobre los estímulos sonoros, principalmente musicales, que marcaban la vida cotidiana en las grandes ciudades. Escriben lo que ven, pero también lo que escuchan. Y lo que escuchan es música rock, salsa, jazz o cualquier otro género de origen extranjero.

De esta forma, algunos de estos escritores se alejaron de todo pintoresquismo y crearon imágenes de una vida urbana altamente individualizada, oscura, en ocasiones violenta y hostil a toda realización personal. En cuanto al eje de esta investigación, los escritores que incorporaron el rock en la producción literaria colombiana estuvieron siempre abiertos a mostrar el crimen, la inseguridad, la pobreza y las desigualdades como escenario conflictivo en el que la cultura pop tuvo una influencia singular. Más allá de esto, una

³⁹ Esta primera asimilación literaria del rock se dio, sobre todo, con los escritores mexicanos que Glantz (1969) agrupó bajo el término de la "Onda".

literatura influenciada por el rock traía implícita la idea de una vida cultural diversa, inclasificable, irreductible a una visión estática de la tradición y la identidad. Se trata, en términos de Bhabha, de una contranarrativa de la nación:

Las contranarrativas de la nación que continuamente evocan y borran sus fronteras totalizantes, tanto fácticas como conceptuales, alteran esas maniobras ideológicas a través de las cuales “las comunidades imaginadas” reciben identidades esencialistas. Pues la unidad política de la nación consiste en un desplazamiento continuo de la angustia causada por la irredimible pluralidad de su espacio moderno. (185)

Debido a esta posición marginal, estos autores pueden situarse en lo que Bourdieu denomina la esfera de la producción restringida (1995), contraria pero ligada a la de la gran producción, ambas constitutivas del campo literario. Algunos de ellos, como veremos, son autores poco conocidos internacionalmente y relegados a la categoría de escritores de culto, con pequeñas pero constantes comunidades de lectores. No sorprende entonces la indignación que subyace al prólogo de la compilación de cuento latinoamericano *McOndo* (1996), cuando sus autores Alberto Fuguet y Sergio Gómez se lamentan por la visión estrecha que tenían en las universidades estadounidenses de la producción literaria de América Latina:

Los más ortodoxos creen que lo latinoamericano es lo indígena, lo folklórico, lo izquierdista. Nuestros creadores culturales serían gente que usa poncho y ojotas. Mercedes Sosa sería latinoamericana, pero Pimpinela, no. ¿Y lo bastardo, lo híbrido? Para nosotros, el Chapulín Colorado, Ricky Martin, Selena, Julio Iglesias y las telenovelas (o culebrones) son tan latinoamericanas como el candombe o el vallenato. Hispanoamérica está llena de material exótico para seguir bailando al son de ‘El cóndor pasa’ o ‘Ellas bailan solas’ de Sting. Temerle a la cultura bastarda es negar nuestro propio mestizaje. (15-16)

A pesar de que habían pasado treinta años desde la aparición de los trabajos de José Agustín y veinte desde la publicación de la novela *¡Que viva la música!*, este texto/manifiesto *McOndo* es una radiografía de la exotización y del reduccionismo con el que, de forma persistente, se entiende la producción cultural latinoamericana.

2.2. El Rock como paisaje sonoro de América Latina: las ciudades suenan al ritmo de la guitarra eléctrica

Las primeras obras inspiradas o influidas por la música rock en América Latina, principalmente las de la “onda” mexicana, se destacaron por su intento de vincular la vida cotidiana de jóvenes de clases medias con dinámicas globales de producción cultural. Esta actitud abierta frente a la cultura pop no implicaba una postura snob o una búsqueda gratuita de cosmopolitismo. Al contrario, hacían parte de un campo de la cultura transnacional, el

pop, que poco a poco se instalaba en los hogares de millones de jóvenes en el mundo occidental. En este sentido, los escritores de esta generación ampliaron el espectro de temas y problemas en sus campos literarios respectivos. Antes que abstraerse de su realidad, mostraron en qué medida la vida cotidiana en las ciudades de América Latina trasciende todo estereotipo. Además de enfrentarse a las contradicciones sociales propias de cada lugar específico (desigualdades, corrupción, pobreza, clientelismo, violencia urbana, etc.), tenían la posibilidad de entrar a hacer parte de fenómenos más globales que les permitían poner en perspectiva sus propios contextos. En el plano literario, esto implicó ampliar el espectro de referencias culturales, pero también llevó a un cuestionamiento del canon, que ya entonces era visto por muchos como una expresión demasiado idealizada de la vida cotidiana. Cuando el ensayista y crítico mexicano Carlos Monsiváis (*Aires de familia*) destaca los temas tratados por la vertiente de la literatura atenta a la cultura pop, no duda en enfatizar que la vida agitada y decadente de las ciudades es la que hace posible los circuitos de difusión, apropiación y consumo del rock y otras formas culturales similares:

De pronto, afluyen a la literatura ideologías y comportamientos proscritos y vocabulario considerado ilícito y mínimas y máximas heterodoxias. Todo es cultura pop, o como se le quiera llamar a lo que convive y se funde en las urbes: la internacionalización marcada por el acatamiento de la tecnología; el desvanecimiento del aura misteriosa de lo sexual; la descripción normalizada de apetencias y cópulas; la corrupción gubernamental y policíaca como el homenaje de la política al film noir; los cerros de condones en los basureros; los cómics y los CDs; la toma de conciencia que da paso a la frustración (y viceversa); el intento de escritura en estado de limpidez. (44).

Desafiando la herencia cultural de sus padres y sin dejarse intimidar por la sobreexposición de los grandes patriarcas de la literatura, estos artistas hicieron parte de un choque generacional en el que la juventud empezó a tomar un rol protagónico. No es gratuito que muchos de ellos apenas superaran la veintena cuando publicaron sus obras más importantes o que la mayoría de personajes y situaciones se centraran en la vida de jóvenes, un fenómeno que ya era latente en la música rock o en el cine latinoamericano con películas como la argentina *Mi primera novia* (Enrique Carreras, 1965) o la mexicana *Juventud sin ley* (Gilberto Martínez Solares, 1965).⁴⁰ En términos generales, este fenómeno se inscribe

⁴⁰ Este fenómeno, por supuesto, se dio también en el cine anglosajón con películas que se exhibieron en los cines de capitales como Ciudad de México y Bogotá: *Rebel Without a Cause* (Nicholas Ray, 1955/EE.UU.), *Blackboard Jungle* (Richard Brooks, 1955/EE.UU.) y *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969/EE.UU.).

dentro de un proceso más amplio en el que otras expresiones culturales como el cómic, las series de televisión, la canción popular o el cine se convirtieron en referentes para construir los universos de ficción, poniendo en conflicto las divisiones habituales entre alta y baja cultura o entre auténtico y profano (Pardo 2016; Eco 1984; Zolov 1999). Al respecto de este cambio, que afectó a todo el mundo occidental en mayor o menor medida, Mafessolli comenta en su obra ya citada:

Al plantearse precisamente el problema de los medios de masas (o media) [...] éstos, independientemente de su contenido, sirven principalmente para «alimentar, como antaño, los chismes y las conversaciones corrientes...; lo que se decía antes del cura o del notario, se dice ahora de tal o cual estrella del mundo del cine o de la política». (63).

Por otro lado, se abrieron nuevas perspectivas para la creación literaria, dejando claro que la realidad que experimentaban muchos autores jóvenes latinoamericanos tenía mucho en común con la de algunos en Londres, Nueva York o París. Esa realidad que se transformaba era, entre otras cosas, sonora. Los bares, las radios, los automóviles, los conciertos y otros espacios empezaron a emitir sonidos distintos, nuevos, inicialmente poco aceptados e incluso rechazados. Se trata, en síntesis, de la irrupción de un nuevo paisaje sonoro⁴¹ y audiovisual. Presencias aparentemente foráneas que terminan por ser asimiladas en la vida cotidiana: estrellas de Hollywood, *rockstars*, supermodelos y estrellas de la TV llegan para reemplazar a los héroes del pasado. Más allá de esto, se trata también de un cuestionamiento del canon literario, de un parricidio que resulta necesario para poder crear una escritura que esté acorde con los nuevos tiempos. Hemos señalado que la inminencia de este nuevo marco de referencias e influencias suscitó reacciones diversas: rechazo desde la izquierda marxista por ser una supuesta estrategia colonizadora del imperialismo estadounidense; rechazo desde sectores conservadores de derecha por amenazar una supuesta tradición musical nacional; asimilación y diálogo por parte de músicos y empresarios. Estas actitudes implican una lectura del rock como ruido, como no música, como interferencia en el panorama sonoro. Muchas veces escuchamos críticas hacia el rock basadas en la imposibilidad de decodificarlo debido a su estridencia. Si bien hoy es un campo de la cultura

⁴¹ Frente a la emergencia de un nuevo paisaje sonoro, el compositor canadiense Raymond Murray Schafer (1977) lo definió así: "The soundscape is any acoustic field of study. We may speak of a musical composition as a soundscape, or a radio program as a soundscape or an acoustic environment as a soundscape. We can isolate an acoustic environment as a field of study just as we can study the characteristics of a given landscape." (7).

normalizado y aceptado, el hecho de que algunos escritores se abrieran a esta influencia fue visto como disidencia o capitulación, según desde dónde vinieron las críticas. En este proceso de asimilación se hace evidente un contrapunto entre lo que se considera ruido y lo que empieza a ser aceptado como música. La inserción de la música rock en la práctica artística de escritores latinoamericanos supuso entonces una tensión en el campo de la cultura que, a la larga, permitió ese paso del rock de ruido a forma musical aceptada. Al respecto, Simon Frith (*Sociology of Rock*) propone que: “But just as turning noise into "music" means knowing how to organize the sounds we hear in particular (conventionalized) ways, so to hear music generically (hearing this as punk, this as hard core; this as acid, this as techno) means organizing the sounds according to formal rules.” (91)

Esta dialéctica entre ruidos y sonidos organizados no es exclusiva del rock. Desde la mecanización, pasando por la electrificación y digitalización de las prácticas musicales que se han vivido después de la segunda revolución industrial, esa tensión ha marcado fuertemente nuestra relación con el universo sonoro. Según el teórico francés Jacques Attali en su célebre ensayo *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música* (1977), la música, en tanto organización del sonido, se ha desarrollado históricamente como una expresión distinta o exterior a la vida cotidiana. No porque no haga parte integrante de esta cotidianidad, sino porque se trata de la búsqueda de armonía sonora en un mundo caótico, inestable. Toda materia sonora que queda por fuera del proceso armonizador, es considerada ruido. Este ruido, que desde hace tres siglos llega al mundo como resultado de la industrialización y la tecnificación, hace parte de la vida pero se ignora o se rechaza. La disonancia, la cacofonía, la falta de afinación fueron, durante algunas décadas, indicaciones de lo no musical. Para Attali, el ruido tiene un potencial revolucionario, amenazante. Los sistemas políticos, fueron siempre conscientes de esto y se esforzaron por desarrollar políticas específicas para regular el espacio acústico. Al fin de cuentas, decidir qué es ruido y qué se acepta como música es un paso fundamental en el control de la vida social.

A partir de finales del siglo XIX, sin embargo, este ruido lucha por entrar al territorio de la música, contaminándola, llevándola a sus límites. ¿Qué otra cosa si no ruido fue la aparición de Schönberg y su sistema dodecafónico? ¿Qué otra cosa sino ruido era lo que salía de las primeras composiciones del futurismo italiano? “Ruidoso” fue el adjetivo con el que se describió en principio el sonido de Charlie Parker con su saxo alto y el de John Cage con

sus composiciones para piano de juguete y piano preparado. El propio Cage escribe que “Wherever we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturb us. When we listen, we find it fascinating.” (17). Solo prestando atención a un sonido o a una articulación de sonidos hasta ese momento desconocida, nuestra sensibilidad cede y esta información sonora deja de ser un ruido más para convertirse en un nuevo estímulo. Desde finales de los cincuenta el rock es, entonces, imposible de ignorar: deja de ser un ruido y se convierte en componente esencial del paisaje sonoro.

Una de las primeras iniciativas artísticas que propuso una nueva relación con los “ruidos” fue sin duda el futurismo italiano. Con su celebración de la técnica como expresión máxima de la belleza y la creatividad, asumieron que ese nuevo paisaje sonoro impuesto por la industrialización y la tecnificación debía ser el centro de la creación musical. Antes que rechazar el ruido de fábricas, trenes o motocicletas, la música debía liberarse del imperio de la armonía. Mucho se ha hablado sobre las conexiones del futurismo con el fascismo y con la derecha italiana, sin embargo, su legado desborda esas simpatías. Con su anticipación de la fuerte tecnificación que sufrió la música en el siglo XX, el futurismo es un eslabón muy importante en el debate sobre ruido/música. En su célebre manifiesto *L’art des Bruits*, el futurista Luigi Russolo nos advierte sobre esto:

Chaque manifestation de notre vie est accompagnée par le bruit. Le bruit nous est familier. Le bruit a le pouvoir de nous rappeler à la vie. Le son, au contraire, étranger à la vie, toujours musical, chose à part, élément occasionnel, est devenu pour notre oreille ce qu’un visage trop connu pour notre œil. Le bruit, jaillissement confus et irrégulière de la vie, ne se révèle jamais entièrement à nous et nous réserve d’innombrables surprises. (22)

La música del siglo XX, con el correlativo proceso de tecnificación que ha sufrido, es el resultado de ese contrapunto entre ruidos y sonidos, entre armonía y caos. Cada nueva aventura musical responde a la pregunta por los límites del silencio, por su impureza, por su imposibilidad. Cuando, en 1952, John Cage presentó su obra *4’33”*, estaba poniendo de manifiesto la imposibilidad del silencio, el imperio del ruido. Con una simple indicación en la partitura - *Tacet* - que invitaba a guardar silencio a los músicos, la perturbadora respuesta del público se materializó en ruidosa exasperación. Numerosos cambios que la tecnificación del mundo trajo al campo musical fueron motivo de polémicas similares. Cuando cantantes como Frank Sinatra o Bing Crosby desarrollaron un estilo vocal que era impensable sin la amplificación de un micrófono, una parte de la crítica puso en duda la autenticidad y pertinencia de estos hallazgos: “cantar de modo intimista con una voz suave” (Ross 108). En

la música popular, la dinámica entre ruido y musicalidad ha definido buena parte de las innovaciones y rupturas. Cada vez que una forma musical se consolida, un ruido (de la guitarra eléctrica, del sintetizador, del sampler, del micrófono, del sistema de grabación análogo o digital, de un circuito alterno de distribución) aparece para disolver lo que apenas tomaba forma. Al respecto, John Cage planteó:

Therefore, just as modern music in general may be said to have been the history of the liberation of the dissonance, so this new music is part of the attempt to liberate all audible sound from the limitations of musical prejudice. A single sound by itself is neither musical nor not musical. It is simply a sound. And no matter what kind of a sound it is, it can become musical by taking its place in a piece of music [...] Like many others before me, from Russolo to Varèse, I looked forward to an exploration of sound by new technological means; machinery, electricity, film and photoelectric devices. The invention of new means and new instruments. (17-18)

Cincuenta años después de sus innovaciones, las ideas musicales de Cage se extendieron a formas populares diversas, desde el krautrock alemán, pasando por la no wave neoyorquina, el tropicalismo brasileño, la experimentación de Radiohead, hasta llegar al sonido *noise* de agrupaciones como Einstürzende Neubauten, Suicide, Sonic Youth o Art of Noise⁴². No es gratuito que sean estas agrupaciones como estas, caracterizadas por su estética anti comercial y agresiva, tengan casi siempre letras alusivas al desastre, el caos y la destrucción. Llama la atención el hecho de que la industria siempre termina por absorber estas propuestas disonantes. Por supuesto, esas luchas al interior del campo musical están mediadas por instituciones que ponen en juego intereses extramusicales. Sin embargo, al final esos ruidos se derivan de una realidad técnica, económica y cultural que termina por imponerse a la producción musical. Es por este carácter relativo de la idea del ruido que Murray Schafer lo propone como algo subjetivo e históricamente cambiante:

⁴² Con respecto al noise y otras variantes como el punk, el crítico británico Simon Reynolds plantea que la idea de ruido es correlativa a las imágenes de angustia, nihilismo y decadencia que se encuentran en estas músicas. Aunque este aspecto se desarrollará más a profundidad en el capítulo dedicado a la poesía punk de G. Oquendo, no sobra mencionar una cita de Reynolds bastante esclarecedora: "Si la música es algo así como un lenguaje, si comunica algún tipo de mensaje emocional o espiritual, entonces el ruido se define mejor como interferencia, algo que bloquea la transmisión, neutraliza el código, evita que se constituya algún sentido. El mensaje subliminal de buena parte de la música sugiere que el universo es esencialmente benévolo, que de haber tristeza o tragedia estas se resuelven en el nivel de alguna armonía superior. El ruido problematiza esta visión del mundo. Esta es la razón por la cual los grupos de *noise* invariablemente abordan tópicos antihumanistas - abyección extrema, obsesión, trauma, atrocidad, posesión -, que socavan la confianza del humanismo en la conciencia y en la voluntad individuales para convertirnos en sujetos de nuestras vidas y trabajar juntos por el progreso general de los asuntos comunes". (132).

Of the four general definitions, probably the most satisfactory is still "unwanted sound." This makes noise a subjective term. One man's music may be another man's noise. But it holds out the possibility that in a given society there should be more agreement than disagreement as to which sounds constitute unwanted interruptions. (183)

Siguiendo este camino, autores como Murray Schafer, el citado Jacques Attali, Peter Szendy, Josh Kun o Jonathan Sterne hacen parte de una corriente que, desde mediados del siglo XX, propone la importancia de comprender las sociedades a partir de los sonidos y ruidos que emiten. No se trata solo de una forma de analizar los cambios internos en el campo musical. El control del ruido y la formulación de políticas en torno al control del espacio sonoro definen buena parte los contornos de una sociedad. Esas relaciones políticas, simbólicas y sociales con el sonido han sido definidos por Ochoa (*Sonic Transculturation*) como auralidades, es decir, maneras de construir sentido frente a nuestra relación con la realidad sonora. En el mencionado ensayo, por ejemplo, Attali desarrolla una novedosa teoría para explicar la evolución del sistema capitalista: para él, las sociedades están definidas por la forma en que manejan, reprimen, organizan o censuran los ruidos:

La música, organización del ruido [...] refleja la fabricación de la sociedad; es la banda audible de las vibraciones y los signos que hacen a la sociedad. Instrumento de conocimiento, incita a descifrar una forma sonora del saber [...] Joplin, Dylan o Hendrix dicen más sobre el sueño liberador de los años sesenta que ninguna teoría de la crisis. (12-14)

Entender una sociedad a partir de la forma en que esta suena, a partir de sus dinámicas aurales: este es el giro. El acto de escuchar se vuelve esencial para desenvolverse en cualquier contexto. En esta perspectiva, los escritores y artistas no solo reciben sus influencias de lo que ven o leen, sino también de lo que escuchan. El rock, en este orden de ideas, es una forma de organizar los sonidos que aparece primero como ruido, ya sea en la forma de rock and roll frenético en el sur de Chicago, ya sea como rock "nacional" en pequeñas salas de concierto en Ciudad de México o Buenos Aires. Luego de un proceso de consolidación y asimilación, el rock fue aceptado como la música de los jóvenes urbanos. Entre tanto, su evolución y consolidación se ha basado en rupturas, en la aceptación y rechazo de nuevos ruidos.

De la misma forma en que lo plantea el profético manifiesto de Russolo, para Attali el ruido es la materia bruta de la vida cotidiana, invitación al caos. Al contrario de la música, resultado del anhelo de orden que es inherente al proyecto moderno: "Con el ruido nació el desorden y su contrario: el mundo. Con la música nació el poder y su contrario: la subversión" (15). Para el autor francés, esta dialéctica tiene múltiples consecuencias políticas. En primer

lugar, la aparición de nuevas formas de producción cultural impuso a las instituciones del poder un nuevo reto: ejercer control sobre los sonidos, sobre lo que se dice y lo que se escucha. Según Attali, el inmenso aparato cultural que construyeron algunos de los gobiernos totalitarios del siglo XX tuvo como eje el control de los ruidos mediante la censura y la implementación de formas musicales en apariencia inofensivas, pero que precisamente por su neutralidad - la ausencia de ruidos - fueron de alto impacto político. Al respecto, Murray Schaffer menciona la importancia de los altoparlantes en el proceso expansionista de algunos países occidentales, entre ellos la Alemania Nazi:

We know that the territorial expansion of post-industrial sounds complemented the imperialistic ambitions of the Western nations. The loudspeaker was also invented by an imperialist, for it responded to the desire to dominate others with one's own sound. As the cry broadcasts distress, the loudspeaker communicates anxiety. "We should not have conquered Germany without the loudspeaker," wrote Hitler in 1938. (91)

La dialéctica ruido/música ha estado presente en el rock desde su aparición a mediados de los años cincuenta. Aunque para Attali casi toda la música popular de difusión masiva estaba destinada a la repetición y, por ende, a la neutralización de la efervescencia social, reconoce en algunos apartados que, a pesar de pertenecer a la industria cultural del capitalismo, algunas iniciativas, artistas, movimientos y agrupaciones logran dinamitar la institucionalidad de la música a través del ruido. Esta dialéctica no se refleja únicamente a través de problemas específicamente musicales como la tonalidad/atonalidad o la armonía/disonancia. Crear alternativas de distribución marginales, circuitos de intercambio y de apreciación alternativos, también es hacer ruido frente al orden establecido⁴³. En este sentido, la asimilación del rock por parte de algunos escritores en América Latina contribuyó a que en esta región del mundo se diera esa transición desde un ruido inicial hasta convertirlo en la música que se escuchaba de forma cotidiana en sectores cada vez más amplios de la sociedad.

⁴³ Aunque para Attali el ejemplo imperfecto de esta superación del orden sonoro a través del ruido está en el movimiento del free jazz a mediados de los setentas, en este sentido podríamos mencionar que el punk, con su estética del "do it yourself", sus fanzines y su marginalidad, supuso un momento de ruido para la institucionalidad del rock. Aunque posteriormente fue cooptado por el *mainstream*, el punk sentó las bases para nuevas iniciativas ruidosas que han mantenido con vida el carácter contestatario del rock: el proto punk de The Velvet Underground, la independencia imparables de las escenas del metal extremo, la no wave neoyorquina, el noise de los ochentas, la vanguardia de John Zorn y hasta la disonancia de agrupaciones y artistas latinoamericanos como Os Mutantes, Arca o Los Saicos.

Esta situación se dio con los casos ya mencionados del Tropicalismo en Brasil y el rock en Argentina y Chile, que fueron oficialmente perseguidos por las dictaduras militares por considerarlos afrentas contra los valores nacionales, perturbación del orden, ruido. En el caso colombiano, el rock fue silenciado por una forma de censura más sutil: la radio, las disqueras y la prensa cultural lo ignoraron durante casi toda la década del setenta, escudados casi siempre en la idea de que la auténtica música colombiana era la tropical. Esta tensión, que, como veremos, explora muy bien Caicedo en su novela *¡Que viva la música!*, es una forma más en la que se ha materializado esa dinámica entre ruido y música que venimos anunciando. Era una cuestión inevitable, entonces, que los escritores latinoamericanos ya mencionados cedieran a esta poderosa influencia. En cuanto al rock, esta era una nueva realidad sonora, una forma de organizar el ruido que respondió a las dinámicas de la cultura pop. Además, el rechazo del mundo adulto hacia esta música emergente fue una razón para que los escritores jóvenes se sintieran identificados. Anota Monsiváis (*Aires de familia*) que:

El proceso de identificación es acústico, en el más riguroso sentido del término. Los tangos, los boleros o las canciones rancheras se asumen como parte intransferible de la vida del escucha, y el estilo singular del cantante es también una circunstancia personalísima de su público. Para resistir a la Historia y deslizarse entre los resquicios de la economía, también hacen falta un espacio verbal y melódico y una certeza: la música es nuestro cómplice porque es parte radical de nuestra intimidad. Cualquiera que sea el modelo de comportamiento que se elija entre las mayorías, lleva adjuntos el ritmo, las melodías y la filosofía de la vida de las canciones. (42)

La presencia inevitable del rock a través de los casi ubicuos aparatos de difusión (radios, cines, televisores, computadores, parlantes en salas de espera y aeropuertos, etc.) impuso una realidad nueva para el escritor. Sus fuentes de influencia se transformaron, al tiempo que pusieron en perspectiva sus tradiciones locales. Ya no solo tomaban sus referencias poéticas de autores consagrados, sino también de los músicos a los que admiraban. Como bien lo advierte el teórico francés Peter Szendy (*En lo profundo de un oído*), “Hay que escuchar para escribir”. (8). Se hicieron cargo del ruido del rock y lo asimilaron luego como música que definió aspectos profundos de su obra. José Agustín, Caicedo, Luís Alberto Spinetta o Parménides García Saldaña se ubicaron en medio de esta tensión: ayudaron a asimilar el ruido, a volverlo parte integrante de la realidad sonora. El autor chileno Antonio Skármeta (1981) reflexionó sobre este cambio:

La industria acústica nos hace perceptible, íntima o estruendosamente, el universo del sonido, superando para siempre el chirrido y la monofonía de la aguja gardeliana. Los High-fidelity y estéreos divulgan entusiastas no sólo el evangelio de la música rock - que hasta hoy es la

cruz de ceniza en la frente de los escritores de mi generación -, sino también se interesa por las posibilidades expresivas del folklore, hasta entonces encerradas en la estrecha y cliché de la guitarra, y se acomete el folklore con la fantasía y propiedad con que un conjunto de jazz explora un tema tradicional. (73)

Siguiendo esta línea de argumentación, las obras de escritores colombianos que analizaremos en los capítulos siguientes son aquellas que, a lo largo de las últimas cuatro décadas, han asumido el rock como estética que definió su escritura y que les permitió también tomar una posición con respecto al sistema literario correspondiente. Pero, sobre todo, son las que trazaron una imagen (¿o una acústica?) del paisaje sonoro de su momento. Escuchar y luego escribir las escuchas en torno al rock, apoderarse del paisaje sonoro, representarlo y completarlo: "... el oído es siempre el teatro de un *querer tener*, de un deseo notablemente intenso e insistente de guardia, posesión o dominio". (Szendy 8). Asumiendo que son exponentes de una estética que hemos definido como juvenil, urbana y disidente, estos autores (Gonzalo Arango, Andrés Caicedo, Giovanni Oquendo, Manuel Giraldo, Rafael Chaparro, Éfraim Medina, Juan Álvarez) entendieron que el rock era y sigue siendo un camino clave para la creación literaria en un país que aún se debate entre la modernización capitalista y el rezago feudal, entre la entronización del folklore tropical y la profanación efectuada por las músicas urbanas, entre la canonización del macondismo y la liberación de las estéticas alternativas.

2.3. Cortázar, Cabrera Infante, José Agustín: escuchar para escribir

Una de las cuestiones esenciales que se hacen evidentes en las expresiones literarias que, sin ser totalmente marginales, si ocuparon un lugar disidente o secundario en el campo literario respectivo, es que obligan un replanteamiento de la idea de "literaturas nacionales" como un todo homogéneo y referido siempre a una entidad geográfica y cultural estable. Tomemos, por ejemplo, novelas como *Conversación en la catedral* (Mario Vargas Llosa, 1969), *La muerte de Artemio Cruz* (Carlos Fuentes, 1962) o *Cien años de soledad* (Gabriel García Márquez, 1967). En todas asistimos a la construcción de un relato de dimensiones épicas, elaboraciones que pretenden hacer una lectura totalizante de la historia de sus respectivos países.

Por el contrario, las novelas *De Perfil* (José Agustín, 1966) o *¡Que viva la música!* (Andrés Caicedo, 1977) no tienen ese tipo de ambiciones. Se desprenden de la

problematización de una supuesta identidad nacional: historias anónimas, cotidianas, despojadas de simbolismos. Por eso mismo, el registro de la música (del paisaje sonoro) no tiene la intención implícita de construir un mito sobre los orígenes o la identidad. La música aparece porque es parte de la cotidianidad. En su ensayo titulado *Nueva cartografía de la pertenencia. La pérdida del territorio en la narrativa latinoamericana*, Fernando Ainsa identifica en América Latina, a partir de la década de los setentas, una literatura que:

Se expande en un movimiento centrifugo de vocación universal y circula, sin necesidad de señalar su patria de origen, con temas y estilos de un deliberado cosmopolitismo que no hace sino comprobar que vivimos una pérdida de los tradicionales referentes telúrico - biológicos de la identidad y el desmoronamiento del metaconcepto que la unificaba alrededor de las nociones de territorio, pueblo, nación, país, comunidad, raíces. (111)

En esta asimilación de la música popular urbana por parte de la literatura latinoamericana existen dos precursores importantes: Julio Cortázar y su trabajo con el jazz y Guillermo Cabrera Infante con la escena musical cubana de los años cincuenta. En Cortázar, el jazz, especialmente en el relato *El perseguidor* (1959) y en algunos capítulos de la novela *Rayuela* (1963), es una posibilidad de conocimiento de la realidad que ayuda a poner en evidencia hasta qué punto los recursos de la ciencia o la lógica resultan insuficientes para que comprendamos los elementos esenciales de nuestra existencia y del mundo que nos rodea. En esta medida el jazz, en tanto género que expresa los anhelos de libertad física y espiritual de los negros en Norteamérica, especialmente mediante recursos expresivos como la improvisación o el swing, constituye un cuestionamiento frontal a eso que Cortázar (2013) llama reiteradamente “La Gran Costumbre” (414), una forma de ver el mundo apegada a la lógica moderna. Los personajes de Cortázar están siempre escuchando música, comentándola, buscándola. Más allá, el jazz no solo funciona como afición de sus personajes o telón de fondo de sus escenarios. Su escritura está permeada por el ritmo del jazz, por la improvisación. La estructura abierta y lúdica de *Rayuela* puede leerse, según Cortázar mismo lo ratifica en una de sus clases en Berkeley (1986), como un intento de capturar, en el plano literario, la libertad creativa de la improvisación en el jazz:

El elemento de creación permanente en el jazz, ese fluir de la invención interminable tan hermoso, me pareció una especie de lección y de ejemplo para la escritura: dar también a la escritura esa libertad, esa invención de no quedarse en lo estereotipado ni repetir partituras en forma de influencias o de ejemplos sino simplemente ir buscando nuevas cosas a riesgo de equivocarse. (156)

Al asumir el jazz como una expresión artística que comparte un nivel referencial con otras obras de la música clásica, la literatura, el cine y el tango, Cortázar disolvió fronteras culturales y cuestionó los límites de lo que Ángel Rama denominó “la cultura letrada” (*La ciudad letrada*). Ese intento de escribir para expresar una idea rítmica y esa preocupación por la musicalidad de la escritura en relación con un género popular fueron decisivas para lo que harían después José Agustín, Caicedo o más recientemente el escritor mexicano Luis Humberto Crosthwaite, quienes incorporaron el rock como referencia explícita en la construcción de sus personajes, pero también a través de la inserción de fragmentos de canciones para construir una narración, el intento por emular el ritmo del rock en la escritura e incluso en la disposición gráfica del texto. Podemos retomar aquí las ideas de Meschonnic en torno al ritmo. La ausencia de puntuación en frases largas, la reiteración de frases tomadas de canciones de jazz, la rapidez en la escritura, los cortes repentinos, las vueltas a empezar, las elipsis y prolepsis no anunciadas, entre otros rasgos, son los que definen el ritmo del yo que habla, esto es, la forma en que el sujeto de la enunciación se materializa en el discurso.

Por su parte, la novela de Cabrera Infante, *Tres tristes tigres* (1964), es esencialmente un gigantesco experimento con el habla popular de la vida nocturna en La Habana: “El libro está en cubano. Es decir, escrito en los diferentes dialectos del español que se hablan en Cuba y la escritura no es más que un intento de atrapar la voz humana al vuelo [...] algunas páginas se deben oír mejor que se leen, y no sería mala idea leerlas en voz alta”. (9). La mejor forma de atrapar ese lenguaje cotidiano está en la caleidoscópica vida nocturna habanera, centro de reunión de toda la cultura popular previa a la revolución: cabarets, rockolas, estrellas de radio, actores de tv, fotógrafos. Allí, una sonata de Bach se cruza con el monólogo de una cantante del cabaret *Tropicana*, dinamitando la verticalidad de la cultura letrada. Ante la pretensión purista de Carpentier, Cabrera Infante prefiere parodiar su estilo extravagante en la sección titulada “La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después – o antes”. (251). Los personajes principales, tres amigos amantes de la vida bohemia que se toman la vida con humor, alternan entre el jazz, el bolero y el son como ejes de su cotidianidad. Con su propuesta, Cabrera Infante abrió el camino para trabajos posteriores que asimilaron la música del Caribe a la estructura de obras literarias. Obras como *La guaracha del Macho Camacho* (1976) del puertorriqueño Luís Rafael Sánchez y *De dónde son los cantantes* (1978) del cubano Severo Sarduy incorporan también el registro oral, fragmentos

de canciones y, en ocasiones, tratan de imitar el ritmo de la música con la escritura. Al respecto, el crítico mexicano Carlos Monsiváis (*Ídolos populares*) propone que: “Todavía en los sesentas lo “auténticamente popular” es función de lo rural. Luego, y gracias a libros como *Tres tristes tigres*, lo auténtico se desprende también de las atmósferas “inmorales” de la vida nocturna, de la identificación de fantasía cinematográfica y sueños colectivos, y de la relación entre vida urbana e industria cultural”. (33)

No es gratuito que ambas obras sirvieran de marco de referencia para el primer cuento que vincula la estética del rock en la literatura latinoamericana: “Cuál es la Onda” de José Agustín. Este relato, publicado en 1968, menciona a Cortázar directamente cuando su personaje, un baterista llamado justamente Oliveira (como el personaje de Rayuela), termina por cambiar el nombre de su novia, Requelle, por el de Rayuela. Más allá de esto, la libertad en la organización gráfica del texto, el uso de *slang* y de *spanGLISH*, el ritmo a veces frenético que trata de emular la improvisación –a la manera del *jam* en el rock–, las distorsiones gramaticales y la narración lúdica son marcas indiscutibles que dejó Cortázar sobre la escritura de Agustín. En cuanto a Cabrera Infante, basta decir que un fragmento de *Tres tristes tigres* sirve como epígrafe del cuento de Agustín, aludiendo específicamente al intento de capturar el habla cotidiana asociada al mundo de la noche, en este último caso de la noche rockera de Ciudad de México.

Además de servir para designar a los escritores mexicanos de su generación, asociados bajo el mote de literatura de la *Onda* (Glantz, 1969), el relato de Agustín impuso un nuevo marco de reflexión en el campo literario mexicano, pues abrió un debate sobre el uso de lo popular en la creación literaria. Partiendo de la influencia de dos grandes renovadores como Cortázar y Cabrera Infante, este escritor fue pionero en entender que el rock, como principal expresión musical pop, encarnaba todos los valores asociados a la contracultura y a las nuevas formas simbólicas que definían el mundo de la segunda posguerra. Desde una perspectiva prosaica y sin pretensiones totalizantes, Agustín creó una narración en la que, a través de la incorrección gramatical, los juegos del lenguaje y la intertextualidad, mostró formas de sentir y de pensar propias de la juventud mexicana de los años sesenta. Pero esto lo logró a través de historias singulares, anodinas. A su vez, al contrastar dos personajes de distintos orígenes sociales, uno burgués y el otro de clase obrera, este autor puso de relieve las contradicciones propias que definieron la llegada de la cultura

pop a México. El uso de neologismos como “conforgueses”, “gritadvertencias”, mostraron una actitud crítica no solo en el uso del lenguaje literario, sino en su forma de mostrar las diferencias de clase en México:

Olivista corrió a la calle con el preolímpico truco de comprar cigarros y la buena Requelle fue a su mesa, tomó su saco (muy marinero, muy buenamod), dijo:

chao conforgueses

a sus amigos azorados y salió en busca de Baterista Irresponsable. Naturalmente lo encontró, así como se encuentra la forma de inquirir:

ay, hija mía, Requelle, qué

haces con ese hombre, tanto interés tienes en ese patín.

Requelle sonrió al ver a Oliveira esperándola: una sonrisa que respondía afirmativamente a la pregunta anterior sin intuir que patín puede ser, y debe de, lo mismo que:

onda,

aventura, relajo, kick, desmoñe, et caetera,

en este caló tan expresivo y ahora literario. (57)

La incorporación de palabras en inglés, la crítica al lenguaje aburrido de los adultos, el desafío que imponen a quienes los critican por estar buscando un motel sin estar casados por la Iglesia, la disolución de fronteras entre alta y baja cultura, entre otros, son apenas algunos de los aspectos innovadores de este relato. Una muestra de esa actitud iconoclasta con respecto a la herencia cultural y a la autoridad canónica de “los grandes escritores” puede evidenciarse en el fragmento siguiente, cuando el personaje central se refiere con ironía al uso de coloquialismos por parte de Rulfo, tomando distancia con respecto a esta figura icónica de las letras mexicanas:

Quieto en esa puerta Satanás; no te atrevas a entrar o llueve mole.

Requelle, perdóname pero el mole no llueve.

Olito, esa es una expresión coloquial mediante la cual algunas personas se enteran de que la sangre brotará en cantidades donables.

Si, y ese es un lugar común.

Aj, de lugarcomala a coloquial hay un abismo y yo permanezco en la orilla.

Esa es una metáfora, y maña. (71)

De allí se desprende que Agustín ve en su uso de coloquialismos una forma de llegar desde abajo, de mostrar con cercanía la vida cotidiana, a diferencia de un escritor consagrado como Rulfo, que lo hizo como una forma de reducir el habla popular a ciertos lugares comunes. Según González Gimbernat (2013): “The distinction lies fundamentally in Agustín using colloquialisms from within the culture that employs them, utilizing then in his everyday vernacular. This is in contrast with [the] literary elite [...] that would employ them from the

outside, as a rhetorical recourse” (68). Esta toma de posición frente al sistema literario mexicano fue una forma de desafiar el establecimiento, en obvia concordancia con el rock del que se alimentaba, un campo de la producción cultural cuyo rasgo definitivo, al menos en sus primeros años, era el cuestionamiento de la autoridad (Pujol 2007). Las particularidades estilísticas del relato de José Agustín – que también son evidentes en sus novelas *La tumba* (1964) y *De perfil* (1967) – corresponden a lo que el investigador colombiano Nelson González Ortega (*La novela latinoamericana*) definió como una concepción alternativa de la idea de ficción:

En lo referente al tema, se pasa del concepto de "ficción" como reinterpretación de la historia nacional y continental, tópico característico de la novela del "Boom" (i.e. *Cien años de Soledad*), al concepto de "ficción" como metaforización de una microhistoria local y psicosocial relativa a un grupo reducido de personajes, a menudo, marginales. Es decir, temáticamente, se pasa de la narración de un "ethos" histórico, colectivo, continental y nacional a la narración de un "pathos" intrahistórico, individual, urbano y hasta doméstico. (4)

Al mismo tiempo, y de forma paradójica aunque no excluyente, Agustín escribía para hacer parte de ese sistema literario, para ser aceptado y abrir una nueva perspectiva de creación. Es decir, Agustín cuestionaba las tradicionales separaciones entre alta y baja cultura, pero lo hacía también como un intento de dar legitimidad a su literatura y, de paso, a la música que le servía como referente: el rock. Al hacerla parte del campo denominado “literatura”, Agustín invitaba a considerar el rock como una expresión artística en toda ley, tal y como lo expresó en su ensayo titulado *La nueva música clásica*:

El título de este libro es una exageración. En realidad debió ser una nueva forma de música clásica, o algo así, más cercano a la objetividad. Sería ridículo afirmar que el rock (aunque incorrecto, utilizaré el término por razones de comprensión) es la nueva música clásica, pero creo que ya nadie negaría que el rock se ha convertido en una búsqueda musical digna, compleja y revolucionaria. (5)

Como lo habíamos comentado en la parte introductoria de este trabajo, estas tensiones entre segmentos altos y bajos de la cultura y entre autenticidad y profanación pop resultan esenciales para comprender la influencia del rock en la literatura, toda vez que se trata de una forma de producción cultural –el rock– que asimila temas, ideas y formas provenientes de todos los segmentos culturales. Luego, estos elementos aparecen como desjerarquizados, puestos a dialogar de forma horizontal. No obstante, existe todavía, al interior del rock, un discurso estético que valora ideales como la autonomía, la autenticidad, el genio, la

experimentación formal, etc. El rock desafía al arte moderno al disolver la segmentación de la cultura, pero ratifica ciertas premisas de la modernidad estética al tratar de legitimarse como discurso cultural. La literatura rock, al menos en América Latina, hace parte de esta tensión: por un lado, cuestiona la idea tradicional de que lo pop es mero consumo o arte menor, asumiéndolo como marco de referencia y modelo de creación. Por otro lado, contribuye a que el rock consolide su proceso de legitimación con el que busca estar a un mismo nivel con las artes consideradas altas o de élite.

2.4. Hacia una estética rock en América Latina: transculturación, adaptación y legitimación

La asimilación del rock por parte de artistas emergentes en algunos países de América Latina debe entenderse en el marco de un proceso que Malm y Wallis (1984) denominaron transculturación: “A process whereby elements of music and music technology spread by the transnational industry are incorporated by local music” (174). En este sentido, el momento definitivo del rock en América Latina se da cuando este proceso de transculturación desemboca en una pequeña industria local de música hecha en español, una síntesis entre influencia anglo y motivos locales. El caso del músico y poeta argentino Luis Alberto Spinetta en el disco debut de su primer proyecto *Almendra* (1970), referente clave de casi todo el rock cantado en español, es un ejemplo claro: influenciado por la psicodelia británica y el jazz, las canciones de este disco incorporaron giros propios de la jerga porteña, motivos del tango y la canción popular. La agrupación colombiana The Speakers, con su disco *El maravilloso mundo de Ingeson* (1968), es también una evidencia de estas fusiones, al mezclar el rock psicodélico con temas alusivos a la vida cotidiana en Colombia. Hay, entonces, como señalan Malm y Wallis, un proceso doble de influencias: “A two way flow which we have termed transculturation.” (177).

Podemos retomar aquí la idea de Bhabha sobre la compleja dinámica de consolidación de un discurso que se pretende nacional. En cuanto al rock como estética y discurso cultural, este se constituye como un fenómeno performativo, una contranarrativa de la nación que se construye en una tensión constante entre asimilación y rechazo, entre cosmopolitismo y adaptación a las particularidades locales. Lo auténtico, en este contexto, no es más que un valor sobre el que se cierne la sombra de la imposibilidad. Como ya lo

planteamos a propósito de la música del Caribe en Colombia, el rock también entró a hacer parte de una red compleja de negociaciones, transformaciones y adaptaciones. El rock anglo y toda su parafernalia tecnológica se expanden por el mundo, dando lugar a pequeñas industrias locales que, a su vez, comprueban que se trata de un universo musical que se define por aquello que absorbe y transforma. Ante esos diálogos y adaptaciones inevitables, la reacción generalizada en el campo de la cultura de estos países se caracterizó, como ya lo mencionamos antes, por el rechazo o la indiferencia:

After almost ten years of copying the Beatles, Elvis or Chubby Checker, musicians in the small nations started to trying to develop their own national forms of popular music. Singing in one's own language or dialect was a significant change, since it introduced a new communicative element between performer and listener [...]. The creative results, however, were not always accepted by the establishment in those small countries. Radio stations sometimes refused to play local popular music. Local politicians were slow to realize the value and importance of this development, particularly for young people. (Malm y Wallis 177)

A pesar de que se trataba de una cultura marginal o al menos desdeñada como trivial, los músicos y escritores que lideraron la incursión del rock en América Latina deben entenderse como parte de un proceso más amplio que, poco a poco, fue posicionándose como central en las vidas de millones de personas que no distinguían entre alto o bajo, entre auténtico o profano: consumían la cultura que tenían a mano y la tomaban como inspiración para sus obras. Es importante mencionar que, pese a su carácter a veces minoritario, el fenómeno del rock en América Latina siempre estuvo en relación de contemporaneidad con los movimientos y tendencias ocurridas en los países en donde se concentraba la industria: EE.UU. e Inglaterra. Como lo muestran Pujol (2007), Celnik (2018) y Zolov (1999), la distancia geográfica no fue obstáculo para que la influencia del rock se manifestara.⁴⁴

El caso particular de los Beatles y su influencia en América Latina resulta ejemplar al respecto. Si bien empezó siendo una banda de rock n' roll ligero y de orientación adolescente, a partir de su disco *Rubber Soul* (1965), y especialmente en *Revolver* (1966) y *Sgt. Pepper Lonely Hearts Club Band* (1967), la agrupación empezó a componer canciones con letras complejas, llenas de referencias literarias, al tiempo que desarrolló una propuesta musical y visual vanguardista, con sofisticados procedimientos de grabación y con

⁴⁴ El caso paradigmático de la banda peruana Los Saicos, pionera del punk a nivel mundial, es un buen ejemplo al respecto. Al contrario, es posible rastrear algunos casos en los que artistas y agrupaciones de América Latina se anticiparon a marcar tendencias que luego se impusieron en los países anglosajones.

influencias de la música de la India, el *avant garde* de Stockhausen, el folk británico, el country y la música sinfónica. Respaldada por un sello disquero fuerte y promovida de forma casi unánime por la prensa, esta agrupación ejerció una fuerte influencia en contextos tan disímiles como el movimiento Tropicalista en Brasil, el naciente rock de la banda colombiana The Speakers, la literatura mexicana de los sesenta e incluso en la nueva trova cubana. Más allá de esto, algunas canciones de este periodo creativo de la banda británica tuvieron un papel central en la creación literaria y en la cultura popular en general. En una columna de opinión titulada “Sí: la nostalgia sigue siendo igual que antes”, publicada en 1980 por el diario *El País* de España, Gabriel García Márquez escribió una serie de reflexiones a propósito del asesinato de John Lennon. En este caso puede leerse cómo este escritor, que nunca se destacó por una asimilación artística del pop, no pudo evitar plantear su visión sobre un fenómeno de impacto global:

Tengo la impresión de que el mundo fue igual desde mi nacimiento hasta que los Beatles empezaron a cantar. Todo cambió entonces. Los hombres se dejaron crecer el cabello y la barba, las mujeres aprendieron a desnudarse con naturalidad, cambió el modo de vestir y de amar, y se inició la liberación del sexo y de otras drogas para soñar. Fueron los años frágiles de la guerra de Vietnam y la rebelión universitaria. Pero, sobre todo, fue el duro aprendizaje de una relación distinta entre los padres y los hijos, el principio de un nuevo diálogo entre ellos que había parecido imposible durante siglos. (23)

La historia del rock en América Latina es la de una búsqueda de legitimidad y de reconocimiento. Si al principio fue desdeñado por las instituciones del arte, desde comienzos de la década del 60 empezó a consolidarse como un campo de la producción cultural que reclamaba su autonomía y su capacidad de proponer una experiencia estética compleja. Buena parte de este proceso de legitimación estaba ligado con su capacidad de absorber elementos de otras artes, incluyendo por supuesto la literatura. No es coincidencia que una de las formas de reivindicar la singularidad de un músico de rock a comienzos de los sesentas fuera llamándolo “poeta” (Carroll y Hansen, 2016). En la misma línea de lo que sucedió con Bob Dylan, Lou Reed o Leonard Cohen en el mundo anglosajón, los pioneros del rock en países como México o Argentina trataron de reivindicar la singularidad de esta música a través de un intento de poetizar la prácticas compositivas, especialmente desde el punto de vista de las letras, que trataban de distanciarse del estereotipo de lo juvenil como sinónimo de lo superfluo.

Para artistas como el argentino Luis Alberto Spinetta o como Agustín en el texto ya

citado, *La nueva música clásica*, el rock debía compartir un estatuto similar al de la música sinfónica, el jazz u otros géneros ya aceptados por el sector más institucionalizado del arte. Pero, sobre todo, debía ser tenido en cuenta como una práctica poética que influía y se dejaba influir por la literatura en el sentido tradicional. Muchos de los pioneros del rock hecho en América Latina declararon constantemente su cercanía con la influencia de poetas y escritores. De la misma forma, algunos escritores que hemos mencionado se referían al rock como fuente de inspiración poética. Debía quedar claro que, para su producción, esta música no apelaba únicamente a las pasiones y a lo corporal y tampoco planteaba un rechazo irreflexivo frente a la tradición. Si se pensaba en el músico de rock como un poeta, el estatus artístico era indiscutible. De forma inversa, el hecho de que el rock como paisaje sonoro entrara a formar parte de la creación literaria fue decisivo en estos procesos de legitimación. El siguiente fragmento, tomado de una historia oral del punk compilada por el periodista Legs McNeill, nos da una idea de hasta qué punto las influencias literarias en un músico de rock han sido consideradas un símbolo de estatus o de legitimidad. Leemos al productor y manager Danny Fields hablando sobre Jim Morrison, vocalista de The Doors:

Su poesía era una mierda. Rebajó el *rock & roll* como literatura, con aquella mierda de jerga petulante. Tal vez consiguiera un par de buenas imágenes. Patti Smith era una poeta. Creo que elevó el *rock & roll* a la altura de la literatura. Bob Dylan también lo hizo. Lo de Morrison no era poesía. Era basura disfrazada de fanatismo adolescente. (57)

Es claro entonces que los vínculos que, desde sus orígenes, ha tejido el rock con la literatura se explican en buena medida a partir de este proceso de legitimación. Al atribuirle el calificativo de poetas a músicos como Lou Reed, Jim Morrison, Bob Dylan, Leonard Cohen, Patti Smith, Luis Alberto Spinetta o Caetano Veloso, hay un intento de reclamar estatus para el rock. Aunque sus letras son indisociables de la forma musical que las acompaña, el amplio repertorio de referencias literarias que exudan las composiciones de estos y otros músicos es la supuesta garantía de su trascendencia, de su paso de cultura juvenil a cultura con C mayúscula. A finales del año 2019, la cantante Patti Smith realizó varios recitales en Europa en compañía de su guitarrista Lenny Kaye, en los que leía fragmentos de la obra de Roberto Bolaño⁴⁵ y los insertaba con versos propios en una estructura de poesía

⁴⁵ En su novela escrita junto a A.G. Porta, *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce. Diario de bar* (1984), Bolaño explora el rock como representación de una de las opciones vitales del personaje, Ángel Ros: por un lado, su pasión por una chica, con la que vive las aventuras más salvajes;

punk. En esta misma puesta en escena, Smith reivindicaba a Arthur Rimbaud⁴⁶ como un punk *avant la lettre*. Resulta interesante saber que la motivación inicial de Patti Smith fuera la poesía y no el rock, un mundo que descubriría mucho más tarde. Fue luego de la invitación de un amigo guitarrista, a comienzos de los setenta, que Smith empezó a contemplar la unión de la poesía con el performance del rock: “I don’t want to sing. I just want to write songs for him. I want to be a poet, not a singer.” / “You can be both,” he said (143). Al hablar de sus influencias tempranas, la cantante estadounidense no duda en referirse a Arthur Rimbaud como su héroe de juventud, su inspiración. En un fragmento de su novela biográfica *Just Kids* (2010) habla sobre esto:

It was for him [Rimbaud] that I wrote and dreamed. He became my archangel, delivering me from the mundane horrors of factory life. His hands had chiseled a manual of heaven and I held them fast. The knowledge of him added swagger to my step and this could not be stripped away. I tossed my copy of *Illuminations* in a plaid suitcase. We would escape together. (23)

Por su parte, el premio Nobel de literatura concedido a Bob Dylan en el 2016 es apenas un capítulo tardío en esta incesante relación que tiene fronteras cada vez menos claras. Aunque este es un debate amplio que vamos a retomar en el capítulo sobre nadaísmo, es claro que las letras de canciones no son literatura en el sentido estricto. Están hechas para ser cantadas, para entrar en una serie musical. Es decir, no pueden leerse como textos independientes de su nivel performativo, de su puesta en escena. Sin embargo, al otorgarle este premio a Dylan, la academia sueca está abriendo la discusión sobre los cada vez más difusos límites entre dos formas artísticas. Este mismo debate surgió cuando Leonard Cohen recibió el Premio Príncipe de Asturias en 2011. Aunque se trata de compositores que escriben para luego interpretar en una puesta en escena musical, no cabe duda de que en sus métodos, sus motivaciones y creaciones está siempre presente el mundo de la literatura. Al fin de cuentas, Leonard Cohen escribió varios libros de poesía antes de grabar su primer disco en 1967. Por su parte, Dylan ha escrito una novela, *Tarantula* (1971) y un libro de crónicas (2004). En un apartado de su discurso de aceptación del premio, Dylan comenta:

por el otro, su proyecto inacabado, la obra "Cant de Dèdalus anunciant fi". Por un lado, la música y la psicodelia; por el otro, la disciplina y el trabajo literario. Por un lado, The Doors y, por el otro, James Joyce.

⁴⁶ En su novela *Just Kids* (2010) se refiere a este performance: “On the anniversary of the death of Rimbaud, I gave the first of my “Rock and Rimbaud” performances, reuniting me with Lenny Kaye [...] Lenny Kaye and I would spend both of our December birthdays and New Year’s Eve merging poetry and rock and roll.” (232 - 233)

But I had something else as well. I had principles and sensibilities and an informed view of the world. And I had had that for a while. Learned it all in grammar school. Don Quixote, Ivanhoe, Robinson Crusoe, Gulliver's Travels, Tale of Two Cities, all the rest – typical grammar school reading that gave you a way of looking at life, an understanding of human nature, and a standard to measure things by. I took all that with me when I started composing lyrics. And the themes from those books worked their way into many of my songs, either knowingly or unintentionally. I wanted to write songs unlike anything anybody ever heard, and these themes were fundamental. (2017)

En el caso particular de Latinoamérica, los pioneros en este tipo de cruces estéticos fueron los ya mencionados José Agustín en México, Luis Alberto Spinetta en Argentina y Caetano Veloso, Gilberto Gil y otros músicos del movimiento Tropicalista en Brasil. Spinetta escribió incluso un manifiesto titulado *Rock, música dura suicidada por la sociedad* (1973), en clara alusión a la obra de Antonin Artaud. Siguiendo este legado, tituló su disco más emblemático con el apellido del dramaturgo y poeta francés: *Artaud* (1973). En su manifiesto del 73, Spinetta hace una invitación, al tiempo que denuncia a todos aquellos que ven la cultura pop como una afrenta contra los valores nacionales o contra la pureza de la cultura:

Denuncio a los tildadores de lo extranjerizante, porque reprimen la información necesaria de músicas y actitudes creativas que se dan en otras partes del planeta, y porque consideran que los músicos argentinos no pueden identificarse con sentimientos hoy día universales [...] Además es de prever que si estos señores desconocen que la Argentina provee a su música nuevos contenidos nativos, ellos mismos están minimizando la riqueza de una creación local apenas florecida.⁴⁷

Con esta postura, Spinetta dejó claro que su relación con el rock implicaba asimilar la cultura foránea, pero siempre en clara interacción con cuestiones locales que eran también importantes en la formación de un artista. En cuanto al Tropicalismo brasileño, su extraordinaria labor de hibridación y canibalismo cultural les permitió poner a dialogar la tradición musical de Brasil con el pop. A menudo se considera que el punto de partida del movimiento es el disco-manifiesto *Tropicália: ou Panis et Circencis* (1968), en el que participaron las figuras más prominentes de este movimiento: el poeta Torquato Neto, la agrupación de rock sicodélico Os Mutantes, los músicos Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé y Gal Costa y el compositor Rogério Duprat. Tal y como puede evidenciarse en este disco y en otros como *Caetano Veloso* (1968) y *Os Mutantes* (1968), esa propuesta a medio camino

⁴⁷ Para este trabajo se utilizará la versión del texto aparecida en el diario argentino *El Clarín* el 08/02/2012:

https://www.clarin.com/espectaculos/manifiesto-escrito-flaco-documento-definio_0_S1Xmqw2wme.html

entre el rock/pop más anglosajón y una sensibilidad muy atenta a la tradición musical de Brasil fue una invitación a fijarse en los diversos modos en que están interactuando los elementos de la cultura.

A diferencia del eje de producción del rock anglosajón, que cimentó su prestigio en los textos de la crítica especializada, en América Latina no existió un campo cultural rock en sentido estricto, pues no había crítica seria ni publicaciones de alto impacto masivo. Por esto, según lo explica González Gimbernat (2013), escritores ya mencionados como García Saldaña y Agustín en México, Caicedo en Colombia y músicos/poetas como Caetano Veloso en Brasil y Spinetta en Argentina, entre otros, incorporaron estos valores del rock en sus narrativas y asumieron en ocasiones el papel de críticos musicales. En el caso de los escritores asociados a la Onda en México, como ya se esbozó antes, se asumieron como estrellas de rock que reclamaban para su escritura un espacio dentro de la institucionalidad de las letras mexicanas (Glantz, 1969). Al respecto, el escritor mexicano Juan Villoro menciona este fenómeno en uno de los singulares textos compilados bajo el título de *Tiempo Transcurrido: crónicas imaginarias* (1986). En palabras de un personaje joven que empieza a descubrir la literatura rock hecha en México, leemos:

En una clase que parecía destinada a producir ingenieros de la escritura (taller de redacción e investigación documental 1) recibí la encomienda de leer *De perfil*, de José Agustín. Entonces se dio cuenta de que en México los escritores habían tratado de sustituir a los rocanroleros. En Inglaterra no había un Ray Davies de la escritura porque ahí estaban los Kinks para dar cuenta de la mitología juvenil. En México, trescientas páginas de irreverencia equivalían a un concierto en un estadio. (88)

En términos generales, estos escritores y músicos fueron decisivos para la construcción de un campo de producción cultural rock en América Latina. Sus obras hacen parte de toda la imaginería del roquero, tanto como las canciones, los mitos, los discos de culto.

**TERCERA PARTE: LA ESTÉTICA ROCK EN LA LITERATURA
COLOMBIANA. ANÁLISIS DEL CORPUS**

3. EL NADAÍSMO: LA ESTÉTICA ROCK EN LA FORMACIÓN DEL CAMPO LITERARIO EN COLOMBIA

Acceptada esta decisión, la misión es esta:
No dejar una fe intacta, ni un ídolo en su sitio. Todo lo que está consagrado como adorable por el orden imperante en Colombia será examinado y revisado. Se conservará solamente lo que esté orientado hacia la revolución y que fundamente, por su consistencia indestructible, los cimientos de la sociedad nueva.

Lo demás será removido y destruido.

¿Hasta dónde llegaremos? El fin no importa, desde el punto de vista de la lucha. Porque no llegar es también el cumplimiento de un Destino

Gonzalo Arango, *Manifiesto Nadaísta*

Una tarde de 1958, en el parque Berrío de Medellín, el poeta colombiano Gonzalo Arango leyó por primera vez su manifiesto nadaísta en público, transcrito pacientemente sobre un rollo de papel higiénico. Un texto incendiario, iconoclasta, más lleno de fervor que de reflexión. Un texto que no propone nada, pero al mismo tiempo propone la destrucción de todo el pasado del arte. Un texto en el que se crucifican, uno por uno, los grandes patriarcas de la literatura colombiana. Un compendio de afirmaciones incendiarias, algunas lúcidas, otras contradictorias. Un manifiesto que es, al mismo tiempo, uno de las tantas *performances* nadaístas que Colombia vería durante la década del sesenta: escándalos en edificios públicos, saboteos a convenciones religiosas, conciertos de rock, afirmaciones incendiarias, quemas de libros. Un poco a la manera de los dadaístas Hugo Ball y Tristan Tzara, de los situacionistas de Guy Debord o del punk de los Sex Pistols. Horas más tarde, y como cierre perfecto de una jornada de sacrilegio, Arango y otros poetas que lo acompañaban prendieron una hoguera con ejemplares de *María* de Jorge Isaacs y de *La Vorágine* de José Eustasio Rivera, libros canónicos de la literatura colombiana. Las semanas siguientes, la reacción del establecimiento fue de rechazo y, en algunos casos, de menosprecio hacia esos jóvenes poetas que fueron vistos como demasiado perezosos y desordenados para tener un impacto real⁴⁸.

⁴⁸ Aunque existe una amplia bibliografía sobre el nadaísmo, el trabajo más exhaustivo, mejor documentado y, sin duda, el que aborda el movimiento desde una perspectiva crítica más compleja, es

Sin embargo, esta y otras puestas en escena sirvieron, en primer lugar, para inducir la reflexión crítica sobre el ensimismamiento y el elitismo que dominaban la vida cultural colombiana. Además, sirvieron como punto de partida para acercar la literatura a los lectores jóvenes de clases medias y, por otro lado, asimilar poéticamente la influencia de corrientes artísticas asociadas a la cultura pop y a la contracultura estadounidense. Considerado a menudo como la única vanguardia⁴⁹ artística colombiana en la segunda mitad del siglo XX (Cobo Borda 1995) (Romero 1982) (Llano Parra 2015), este movimiento tuvo un impacto considerable - más polémico que específicamente literario- en la vida cultural del país. Surgido en 1958 a partir de los manifiestos redactados por su fundador y figura más visible, Gonzalo Arango, este movimiento fue la respuesta de algunos artistas jóvenes que encontraban el campo literario colombiano como demasiado tradicionalista, parroquial y obsoleto. Este rechazo al canon literario colombiano y, en general, a las instituciones culturales del momento, fue expresado sobre todo a través de actos performativos que abrieron debates importantes en torno al papel de los jóvenes en el campo literario y en la sociedad en general. En este sentido, y como lo anticipó el crítico rumano Stefan Baciu (1966) en un texto premonitorio sobre las vanguardias en América Latina, tenían mucho en común con otros movimientos latinoamericanos como El Techo de la Ballena (Venezuela), el tzantzismo (Ecuador), Eco Contemporáneo (Argentina) y El Corno Emplumado (México),

Enemigos públicos: contexto intelectual y sociabilidad literaria del movimiento nadaísta, 1958-1971 de Daniel Llano Parra, publicado en 2015 por la Universidad de Antioquia. Otros trabajos destacados como el de Romero (1982), Cobo Borda (1995) o Alvarado Tenorio (2014) dejan por fuera el análisis del movimiento en relación con la cultura juvenil en otros países de América Latina. Algunos de estos trabajos tocan de forma tangencial la relación del nadaísmo con la música y otros simplemente - como el capítulo de Cobo Borda - no lo mencionan.

⁴⁹ Este asunto resulta complejo. En el capítulo dedicado a este asunto en su libro *Culturas Híbridas* (1990), García Canclini plantea las dificultades para referirse a estos movimientos como vanguardistas. Esto no solo por su cercanía con la cultura pop, regida por la copia y el pastiche y por lo tanto incapaces de alcanzar ese mandato de originalidad propio de las vanguardias de comienzos del siglo XX. Después de la II Guerra Mundial sería imposible hablar de novedad, originalidad o ruptura. Un mundo cultural cada vez más condicionado por las industrias culturales y la masificación haría imposible el desarrollo de vanguardias en sentido estricto. Por otro lado, todo gesto provocador de las vanguardias había terminado convirtiéndose en convencionalismo, en producto comercializable. Al respecto, Canclini propone que: "El impulso originario de las vanguardias llevó a asociarlas con el proyecto secularizador de la modernidad: sus irrupciones buscaban desencantar el mundo y desacralizar los modos convencionales, bellos, complacientes, con que la cultura burguesa lo representaba. Pero la incorporación progresiva de las insolencias a los museos, su digestión razonada en los catálogos y en la enseñanza oficial del arte, hicieron de las rupturas una convención". (44).

que fueron pioneros en abrirse a la influencia de la cultura pop y la literatura *beat* y, de paso, enfocarse en ser portavoces de sensibilidades poéticas más cercanas al mundo de los jóvenes.

El nadaísmo es poesía puesta en escena a través de estilos de vida, atuendos, gestos irreverentes. El nadaísmo es también el nombre que agrupó a poetas y narradores de distintas ciudades colombianas (Medellín, Cali, Barranquilla, Pereira) que se plantaron frente al centralismo de la ciudad letrada (Rama 1984), en este caso representada por la intelectualidad bogotana. La mayoría de estos escritores (Jaime Jaramillo Escobar, Armando Romero, Jotamario Arbeláez, Elmo Valencia, el mismo Gonzalo Arango) tienen estilos distintos y tratan temas diferentes, pero los unió su rechazo frente al pasado adulto, centralista, oficialista, católico y conservador. Todo lo que representaba la autoridad, la norma, la tradición, fue rechazado por los nadaístas. Pero, sobre todo, el nadaísmo era expresión de juventud. Inspirados por las figuras de Allen Ginsberg, Jack Kerouac o Neil Cassady, los nadaístas eran *beats* criollos, pero también eran más que eso. Por eso también su inclinación por incorporar, en ocasiones, la oralidad y la jerga de los jóvenes. Desafiando la hegemonía de los intelectuales más vinculados con la influencia europea, sobre todo francesa, el nadaísmo abrió la puerta para que se filtrara, casi por primera vez en el campo literario colombiano, eso que Ángel Rama denominó la “ciudad real”, hecha de lenguaje oral, de giros cotidianos, de formas de expresión habitualmente asociadas con la cultura popular. Esta ciudad real contaminó y deformó a su contraparte letrada, que era oficialista, centrada en la cultura escrita de origen europeo. En Colombia, ese espacio de lo “letrado” no sólo estaba representado por los artistas y escritores conservadores. La Iglesia, las instituciones de la cultura, el mundo adulto en general eran potenciales amenazas de la efervescencia nadaísta.

Si la contracultura estadounidense, principal fuente de influencia, encontraba a su enemigo en la sociedad tecnocrática y en el *American way of life*, los nadaístas vieron a la Iglesia católica y a los poetas y escritores consagrados como sus enemigos a vencer, o al menos a ridiculizar. Asumieron el grito inicial de los *beat* y lo inscribieron en un contexto cultural menos dinámico y más cerrado sobre sí mismo. Un campo literario que, a finales de los años cincuenta, estaba poblado en buena parte por académicos con una férrea concepción del lenguaje que los llevaba a reivindicar la herencia hispánica y católica. Por otro lado, existía en el campo literario lo que García Márquez, en su visionario artículo titulado “Literatura colombiana: un fraude a la nación” (1960), llamó “hombres cansados”, burócratas

o empleados que escribían en las noches, luego de sus jornadas laborales; poetas que parecían funcionarios y estaban estancados en un lirismo decimonónico que poco hablaba a las sensibilidades contemporáneas:

Hablando en términos generales, en tres siglos de literatura colombiana no se ha empezado todavía a echar las bases de una tradición; no han surgido ni siquiera los elementos de una crítica valorativa seria, ni comienzan a crearse las condiciones para que se produzca entre nosotros el fenómeno del escritor profesional [...] No existiendo las condiciones para que se produzca el escritor profesional, la creación literaria queda relegada al tiempo que dejen libre las ocupaciones normales. Es, necesariamente, una literatura de hombres cansados. (3)

Precisamente contra ese ambiente retrógrado y parroquial fue que los nadaístas tomaron posición. Una posición muchas veces contradictoria⁵⁰, pero siempre muy pertinente para el momento de cambio que se vivía, sobre todo si tenemos en cuenta que para 1958, año de publicación del primer manifiesto nadaísta, el campo literario colombiano estaba aún en proceso de configuración, definiendo sus fronteras, sus valores, ampliando su canon. En comparación con otros campos literarios de América Latina como el mexicano o el argentino, varios autores coinciden en identificar en Colombia un rezago profundo en términos de público, editoriales y críticos⁵¹. El aislamiento, que según González Ortega (2013)⁵² viene heredado del canon hispanista que las élites conservadoras venían promoviendo desde el siglo XIX, era tan grande que, para esta época, el país no contaba con una editorial de

⁵⁰ Dentro de estas contradicciones, las más evidentes están en el primer manifiesto y en algunos textos publicados por la revista Nadaísmo 70. A pesar de posicionarse insistentemente en contra del campo literario colombiano, al que consideran premoderno y excesivamente dependiente de las instituciones políticas y religiosas, en otros apartados abogan por un irracionalismo sin más. Quizá esa contradicción entre defensa y rechazo de la modernidad como proyecto es parte de la naturaleza del movimiento nadaísta, siempre cercano a una anarquía fortuita. Por otro lado, el hecho de que su enemigo no fuera un sociedad altamente industrializada y con una tecnocracia en aumento, como sí sucedía en Estados Unidos, hizo que el nadaísmo viera instituciones premodernas como la iglesia y el poder neocolonial como su horizonte de lucha, debatiéndose entre un llamado a entrar en la dinámica modernizadora y, al tiempo, rechazara la racionalidad como límite de la creatividad humana.

⁵¹ La década del 50 es, precisamente, el punto de inflexión de este rezago relativo con respecto a otros países de la región. Investigadores como González Ortega (2013), Gutiérrez Girardot (2006), Pineda Botero (1990), Jacques Gilard (2005), Urrego (2002) y escritores y críticos como Romero (1982) y García Márquez (1960) han enfatizado que es en este momento en el que los escritores empiezan a desligarse de la elite política y asumen con mayor autonomía la práctica literaria.

⁵² El historiador Malcolm Deas (1993) también se refiere a este fenómeno en el que las élites políticas de Bogotá eran también las que poseían el capital cultural asociado a las prácticas escritas. A finales del siglo XIX existió una serie de “presidentes gramáticos” que promovieron una visión de la lengua española muy apegada a los preceptos más conservadores de la tradición hispanista. De hecho, el nombre del Instituto de lengua española más prestigioso de Colombia (Caro y Cuervo) viene de los apellidos de dos gramáticos que estuvieron ligados al movimiento de la Regeneración y que, en últimas, fueron quienes redactaron la Constitución Política de 1886, recordada por su carácter conservador, católico e hispanófilo.

proyección regional, ni siquiera nacional. Por otro lado, la gran mayoría de autores e instituciones del campo literario (premios, concursos, Academia Colombiana de la Lengua, Instituto Caro y Cuervo) estaban ubicados en Bogotá, relegando a la provincia a un silencio que, como lo muestra muy bien Jacques Gilard (2005), solo se rompe con la aparición del hoy mítico grupo de Barranquilla, que jugó un papel crucial para el impulso de movimientos artísticos surgidos en la periferia de la capital del país. Basta recordar que, antes del nadaísmo, este grupo de Barranquilla fue uno de los primeros en tomar consciencia sobre la importancia del cine y en abrirse a la influencia de escritores de vanguardia como William Faulkner, Franz Kafka o James Joyce. De ese grupo saldrían posteriormente algunas de las figuras centrales de la literatura colombiana del siglo XX, entre ellos Gabriel García Márquez y Álvaro Cepeda Samudio. Se trataba, sin embargo, de movimientos muy específicos que difícilmente podían hacer frente a un panorama general de aislamiento y quietud cultural. Esta situación es resumida de forma precisa por Llano Parra (2015):

Para mediados del siglo XX el mercado editorial colombiano era paupérrimo en relación con el contexto latinoamericano. Desde la década de 1940 el afianzamiento del Fondo de Cultura Económica en el ámbito académico mexicano estimuló la modernización intelectual mediante traducciones de obras clásicas y notables colecciones que promovieron nuevos planteamientos sobre el americanismo. De igual modo, a partir de los años cincuenta se estableció en Argentina una inigualable industria de impresión universitaria por medio de Eudeba. La industria cultural en Colombia solo dispuso de una verdadera difusión nacional con la aparición de Tercer Mundo en 1961, la cual se encargó de suministrar una literatura provincial a un público ávido de reflexiones en torno a La Violencia. (149)

Esta editorial que menciona Llano, Tercer Mundo, fue fundada por el liberal Belisario Betancur, que sería presidente entre 1982 y 1986. Se trató de un proyecto que apostó por publicar textos de historia, economía y, en menor medida, literatura, pero que seguía siendo oficialista y estaba indisolublemente ligado a las esferas del poder. En este punto es importante mencionar que, a finales de los años cincuenta, Colombia atravesaba un momento álgido en cuanto a la violencia política y la transformación de sus instituciones y su economía. Enfrentado en una guerra partidista desatada por el asesinato del líder liberal Jorge Eliecer Gaitán en 1948, el país vivía un momento de polarización extrema que, en cierta medida, fue el germen de todas las formas de violencia que marcarían la segunda mitad del siglo XX. Luego de una dictadura militar (1953 - 1957) que trató de imponerse de forma autoritaria sobre la guerra bipartidista, los dos partidos tradicionales hicieron un pacto político que les permitió gobernar y, de paso, monopolizar el poder entre 1958 y 1974: el

denominado Frente Nacional. A partir de los acuerdos firmados en la ciudad española de Benidorm, ambos partidos, liderados por Alberto Lleras (Liberal) y Laureano Gómez (Conservador), alternaron el poder durante las siguientes dos décadas. A pesar de que esto supuso un tímido intento por pacificar el país, a la larga se convirtió en combustible para desatar otras violencias, especialmente motivadas por la irrupción de las guerrillas marxistas a comienzos de los años sesenta, insatisfechas con la escasa posibilidad de participación política y con la creciente inequidad en la distribución de la tierra. En lo que tiene que ver con el panorama cultural, este pacto bipartidista fue el impulso para que muchos artistas e intelectuales asumieran una posición crítica y tomaran distancia de los cargos burocráticos, especialmente motivados por los cambios sociales que se vivían en el país y en la región y que, de una forma u otra, introducían ideas críticas frente al monopolio bipartidista del poder y la legitimación que algunos intelectuales hacían de este acuerdo.

Por supuesto, el crecimiento económico del país, que paradójicamente seguía su curso en medio de la violencia, supuso cambios en la dinámica social de las ciudades, que para entonces vivían un proceso de rápida expansión. Como lo señalan Palacios (2002), Bushnell (2007) y Urrego (2002), la concentración de la población en grandes ciudades vivió su auge en este periodo, impulsada por dos fenómenos fundamentales: por un lado, la industrialización que se derivó del modelo de sustitución de importaciones adoptado por los partidos del Frente Nacional. Por otro lado, un crecimiento de barrios marginales y cinturones de miseria conformados por un número cada vez mayor de campesinos desplazados por la violencia rural. Este crecimiento de la población urbana, muchas veces caótico, estuvo sumado a un aumento en la cobertura de la educación superior ⁵³y a una inevitable difusión de los medios masivos de comunicación⁵⁴.

Este momento de transición estuvo marcado también por fenómenos de corte regional y global: consolidación de partidos de izquierda que seguían la influencia de la revolución cubana; llegada de la cultura pop y de las ideas de la contracultura a través de los medios masivos de comunicación; comienzo del auge de la literatura latinoamericana en Europa y

⁵³ Urrego (2002) hace un estudio muy detallado de este asunto específico, comparando cifras año a año y analizando los cambios en la política educativa. Su conclusión es que, a pesar de que siguen existiendo brechas enormes entre la ciudad y la provincia y entre las élites y los sectores medios y bajos de la sociedad, la segunda mitad del siglo XX es el periodo de formación de un sistema educativo realmente laico y un poco más inclusivo.

⁵⁴ La televisión llega al país en 1953, durante la dictadura del general Rojas Pinilla. (Bushnell 2007)

Estados Unidos. Se trata de la suma de condiciones necesarias para poder hablar de una verdadera vida intelectual y cultural. Era de esperarse que muchos escritores, artistas, estudiantes universitarios, políticos de izquierda y personas interesadas en el debate público sobre la cultura percibieran el marasmo que experimentaba un país al que llegaban con retraso incluso las ideas de países cercanos, por no hablar de otros contextos más alejados como el europeo o el estadounidense. En una nota dirigida a un editor argentino, el escritor colombiano Germán Arciniegas señala que:

En realidad los libros que se publican en Buenos Aires llegan con un inmenso retraso a ciertas ciudades. Por ejemplo, de Buenos Aires a Bogotá se gasta siete meses, y hay muchas dificultades desde el punto de vista de la distribución en Colombia. [...] Si no se mantiene cada título con cierta continuidad en las librerías, la venta definitivamente se muere. (Citado en Llano 73)

No es de extrañar, entonces, que uno de los temas persistentes, no solo en los manifiestos sino en varios artículos, ensayos y poemas nadaístas sea el del rechazo a una tradición que ellos identifican como hispánica, católica y reaccionaria. A partir de sus puestas en escena puede precisarse que la tradición estaba representada por los escritores ligados al poder o, en su defecto, por aquellos poetas de provincia que venían de familias adineradas y se les acusaba de copiar las tendencias europeas, desde el romanticismo al parnasianismo: Guillermo Valencia, Jorge Isaacs, Belisario Betancur, Eduardo Carranza, entre otros. En el primer manifiesto leemos:

Al surgir esta nueva forma de belleza Nadaísta toca a su ocaso la belleza clásica; la belleza medida y calculada; la belleza pulsada e inspirada; el pasatiempo de la belleza; la enseñada por los profesores de retórica; la belleza del éxtasis celeste; la belleza lírica; la belleza elegíaca; la belleza épica y pastoril; el truco abominable de la belleza parnasiana; la que fabrican los poetas masivos y mesiánicos, pero sobre todo, la belleza que se hace con olor a mujer, esa detestable traición a la belleza que es el romanticismo [...] Lo que no sea esto, será bazofia bizantina, vergonzosos lastres de academicismo; artificio estéril de retóricas decadentes; residuos lustrosos de estéticas insepultas pero ya podridas; cadáveres de belleza disecada y conservada por el mal gusto, los sentidos atrofiados, y una propensión del espíritu neutro y eunuco del hombre colombiano para reaccionar positivamente, virilmente, ante los estímulos apremiantes de la nueva belleza Nadaísta. (7)

A pesar de que la producción textual del nadaísmo en tanto movimiento fue escasa, su impacto se relacionaba sobre todo con su exposición pública frecuente. De forma paradójica, los medios de comunicación tradicionales como el diario *El Tiempo*, las revistas *Semana* o *Cromos* e incluso tribunas como la editorial Tercer Mundo o la revista *Mito* abrieron sus puertas a la publicación de novelas, poemas y textos nadaístas. Se trataba de

una rebeldía que era, hasta cierto punto, tolerada por el establecimiento, pues sus demandas muchas veces eran abstractas o simplemente no afectaban la estabilidad del régimen del Frente Nacional. De hecho, los nueve números de la revista Nadaísmo 70, publicados ya en el ocaso del movimiento en 1971, fueron patrocinados por la mencionada editorial Tercer Mundo, de corte oficialista. En este aspecto específico, el mérito transgresor del nadaísmo estriba más en haber sido el catalizador de la emergente cultura juvenil y abrir la puerta para que se crearan otras visiones de la modernidad en Colombia.

Fueron criticados, a veces ridiculizados, pero nunca ignorados. Su postura contestataria se diluyó muchas veces en las mismas contradicciones del fundador del movimiento, quien se movía extrañamente entre simpatías políticas al dictador Rojas Pinilla y un reaccionarismo tardío al final de su vida, cuando se declaró católico. Más allá de esto, la constante exposición que tuvieron en los medios impresos y en editoriales oficialistas muestra una asimilación por parte de las élites, que finalmente vieron al nadaísmo como inofensivo. En este sentido, vale la pena recordar el argumento de García Canclini cuando habla de que las vanguardias en la segunda mitad del siglo XX, al haber demostrado su imposibilidad de generar cambios sociales profundos, pasan a ser meros ritos mediante los cuales la sociedad sublima la inconformidad sin producir transformaciones de fondo. Se crea lo que Octavio Paz llamó “una tradición de la ruptura” (1987). Luego del impacto y posterior disolución del surrealismo o el dadá, las vanguardias mostraron que, a pesar de querer impactar en la vida cotidiana y en el orden social, su efecto fue polémico pero fácilmente normalizado en la lógica del consumo capitalista que se expandió después de 1945. Retomando argumentos de la antropología, García Canclini propone una lectura de las vanguardias, especialmente las surgidas en la segunda mitad del siglo XX, como ritos necesarios para que el orden social sublime los ímpetus de cambio y de disidencia. Una suerte de reacomodación de fuerzas que, de no ser atendidas, crearían situaciones más complejas. Al respecto, leemos en *Culturas híbridas*:

Los cambios históricos que amenazan el orden natural y social generan oposiciones, enfrentamientos, que pueden disolver a una comunidad. El rito es capaz de operar entonces no como simple reacción conservadora y autoritaria de defensa del orden viejo, sino como movimiento a través del cual la sociedad controla el riesgo del cambio. Las acciones rituales básicas son, de hecho, transgresiones denegadas. El rito debe resolver, mediante una operación socialmente aprobada y colectivamente asumida, la contradicción que se establece al construir como separados y antagonistas principios que deben ser reunidos para asegurar la reproducción del grupo. (46)

Desde esta perspectiva, el nadaísmo resulta como un rito que sirvió para conjurar la inminente rebeldía juvenil asociada a la americanización de la cultura popular. Sus efectos, pese a haber sido tolerados por el establecimiento, abrieron perspectivas creativas e ideológicas en el contexto colombiano de los sesenta. No hicieron cambios radicales en lo social, pero sí fueron claves para la consolidación del campo literario, sobre todo por su papel como actores en conflicto, como contranarrativa estética frente a las tendencias dominantes.

3.2. Colombia en la segunda mitad del siglo XX: cambios sociales, rupturas y nuevas voces

Teniendo en cuenta los distintos cambios que atravesaba la sociedad colombiana después de la Segunda Guerra Mundial, es comprensible que el nadaísmo no haya sido ni el único ni el primer movimiento que trató de reaccionar contra el aislamiento cultural de un país que centraba todo su campo cultural en Bogotá, la misma ciudad a la que algunos llamaban pedantemente “Atenas Suramericana”. La mayor parte de las historias de la literatura colombiana consultadas para este trabajo [Cobo Borda (1995); González Ortega (1997)(2013); Williams (1980); Pineda Botero (1990)] coinciden en afirmar que el verdadero inicio de una actitud de apertura y transformación en el campo literario colombiano de la segunda mitad del siglo XX fue el que abrió la revista *Mito*, fundada por Jorge Gaitán Durán y Hernando Valencia Goelkel y que circuló entre los años 1951 y 1958. Fue a través de esta publicación que se introdujeron en Colombia las primeras traducciones al español de autores como Jean Paul Sartre,⁵⁵ Albert Camus, Martin Heidegger, Simone de Beauvoir, entre otros, así como los cuentos, poemas y ensayos de autores latinoamericanos como Jorge Luis Borges y Octavio Paz. Con un enfoque muy abierto a ideas más novedosas, desde el existencialismo francés hasta el surrealismo de Bretón, esta revista fue de gran importancia para la configuración del campo literario en Colombia. Su gran aporte fue el de la apertura a las ideas foráneas y, especialmente, a una concepción de la literatura que propusiera un nuevo enfoque para tratar temas como el amor, el sexo, la violencia. Al respecto, Llano Parra plantea que, para finales de la década del 50, en Colombia: “En el terreno cultural, los académicos y

⁵⁵ Gutiérrez Girardot (2006) afirma que la revista *Les Temps Modernes*, fundada por Sartre, fue la principal influencia sobre Gaitán Durán y Valencia Goelkel para la fundación de *Mito*. Ambos escritores vivieron largas temporadas en París, en donde se formaron intelectualmente.

escritores del país aún no se habían distanciado de la clase dirigente y apenas durante la segunda mitad de los años cincuenta se presentó una relativa apertura a las tendencias filosóficas y literarias contemporáneas, preconizada esencialmente por la revista *Mito*” (18).

No obstante, este papel renovador tuvo una influencia moderada, sobre todo porque se trataba de una revista creada por escritores pertenecientes a la élite económica y política de Bogotá. Por otro lado, su espectro de influencia era sobre todo francés y defendía implícitamente la idea de una alta cultura en oposición a la cultura popular. Por supuesto, el enfoque y el alcance estuvo restringido en muchas ocasiones por el tipo de lector que, en medio de un país azotado por la violencia y la pobreza, tenía el tiempo y la disposición para leer traducciones del Marqués de Sade o de Françoise Sagan. Pese a su espíritu cosmopolita, *Mito* fue una publicación que tomó distancia de la emergente cultura estadounidense y se mantuvo al margen de la discusión sobre la cultura pop y la contracultura (esto, sin embargo, no fue obstáculo para que, en su último número, *Mito* hiciera un especial sobre el nadaísmo). En general, se trató de una publicación que tenía a Europa como referente de modernización, incluso en un momento en que la cultura estadounidense estaba expandiéndose con más fuerza. Esto, por supuesto, estaba muy relacionado con el ideal de cultura que se defendía desde *Mito* y, en general, desde las élites intelectuales: un ideal letrado, de alta cultura. Al respecto, el investigador Alberto Flórez (2018) propone que:

Hasta la mitad del siglo veinte, el control del capital cultural se ejercía principalmente desde el mundo letrado y respondía a códigos muy específicos que colocaban el estilo de vida europeo, en general, como el referente más importante de la vida cotidiana de “la gente decente”, como acostumbraban referirse a sí mismas las élites capitalinas [...] Además, la educación de las élites en Colombia, especialmente en la primera mitad del siglo veinte, siguió la tradición colonial mayormente en las manos de colegios privados costosos, especialmente los dirigidos por comunidades religiosas (Helg 2001, 65) que pregonaban el ancestro intelectual europeo. (316)

Frente al papel de esta publicación, el profesor Jacques Gilard, uno de los grandes estudiosos de la literatura colombiana del siglo XX, da un panorama muy preciso en su texto titulado “*Para desmitificar a Mito*” (2005). Desmintiendo muchos de los lugares comunes sobre la importancia de esta revista, el crítico e historiador francés destaca en qué medida hay una lectura sobrevalorada de casi cualquier movimiento literario que se posicione frente a la corta tradición literaria del país. De esta forma, Gilard evidencia que antes de la década del cincuenta ya existieron al menos dos escritores (Jorge Zalamea y Hernando Téllez) que mostraron una actitud abierta frente a lo que ocurría fuera del país en materia literaria y que,

sobre todo, desarrollaron un trabajo crítico riguroso. Gilard, que considera más vanguardista al grupo de Barranquilla⁵⁶ por ser de la provincia y al mismo tiempo tener una vocación renovadora, traza un panorama bastante preciso de lo que él llama insistentemente “el parroquialismo” de la literatura colombiana. A partir de ese diagnóstico, Gilard reduce la importancia de esta publicación a sus justas dimensiones, destacando que, pese a sus buenas traducciones y a su criterio editorial amplio, *Mito* fue una expresión más del centralismo de Bogotá, una forma indirecta mediante la cual las élites trataron de legitimarse frente a los cambios sociales inminentes. Al respecto, Gilard escribe que:

Quando el discurrir del país había tomado vías absolutamente reñidas con los principios enunciados por la clase dirigente, era normal que, de ésta, y precisamente de su vanguardia intelectual y artística, surgieran voces pregonando la necesidad de nuevas adecuaciones — y *Mito* no pasó de ser eso: un *aggiornamento* en el control de la vida intelectual—. Ya no bastaban los criterios timoratos del santismo (los que ilustraba Arciniegas) ni los exhaustos paliativos de un nacionalismo cada vez más parroquial (que tanto peso había tenido en el suplemento de *El Tiempo* de los años 40 y primeros 50), de modo que se optaba por acudir a los criterios de la inteligencia y la buena información. (30).

Pese a que Gilard no lo menciona en su texto, el nadaísmo comparte con el grupo de Barranquilla su origen provinciano y su actitud iconoclasta frente a los escritores consagrados y la tradición canónica. Quizá por eso resulta fácil verlo como vanguardista en un campo literario que estaba apenas en formación y que, hasta ese momento, apenas era reconocido desde el exterior. Sin embargo, la reivindicación de la juventud⁵⁷ y el grito iconoclasta que invitaba a matar a los patriarcas del pasado y abrir paso a las nuevas generaciones, fue significativo por abrir el camino de muchos escritores jóvenes que vendrían luego. Por otro

⁵⁶ El caso particular del grupo de Barranquilla merecería un extenso comentario debido a su enorme influencia en la transformación del campo literario en Colombia. Uno de sus grandes aportes fue, sin duda, el haber impulsado una concepción de la literatura y el arte mucho más abierta y experimental, desafiando los convencionalismos y el acartonamiento de las obras publicadas por entonces. Gracias a ellos se empezó a leer en Colombia a escritores modernistas como Hemingway, Faulkner, Joyce y Kafka. También reivindicaron el cine de Hollywood y la pintura de las vanguardias europeas. Finalmente, todo esta actitud de apertura fue canalizada en una profunda conciencia sobre las cuestiones locales, sobre las que aplicaron una mirada renovadora y libre de prejuicios. Como lo destaca Gilard (1986)(2005), la situación geopolítica de Barranquilla, que por entonces era el principal puerto colombiano sobre el mar Caribe, ayudó a que estos jóvenes artistas recibieran influencias culturales de avanzada.

⁵⁷ El nadaísmo no fue el primer movimiento literario colombiano en tener como protagonistas a los jóvenes. Ya en la primera mitad del siglo XX habían hecho su aparición grupos como el de los Pánidas, Piedra y Cielo y Los Nuevos. Las diferencias fundamentales están en que los jóvenes nadaístas no provenían de familias de élite y defendían, a veces sin proponérselo, una idea de la cultura menos elitista y eurocéntrica. En su tesis doctoral titulada *Historia de los jóvenes en Colombia 1903-1991*, Carlos Arturo Reina dedica todo un capítulo a reconstruir la historia de estos movimientos literarios juveniles a lo largo del siglo XX.

lado, sirvió como punta de lanza para que escritores de clase media baja, muchos de ellos nacidos en pueblos pequeños azotados por la violencia, se abrieran camino en un medio tan conservador como el colombiano. Finalmente, son los primeros artistas que aceptan y promueven los valores asociados a la contracultura estadounidense y su estilo de vida marcado por la influencia de las drogas, el rock y la provocación.

En uno de los textos que analiza con mayor profundidad la formación del campo intelectual en Colombia, Miguel Ángel Urrego (2002) resalta la importancia del nadaísmo para empezar a consolidar una esfera literaria e intelectual que mostraba independencia con respecto a los poderes político, religioso y económico. Según este autor, los aspectos decisivos en este proceso fueron, por un lado, la actitud desafiante e independiente de algunos autores nadaístas con respecto a los escritores canónicos, las instituciones de la cultura y, en general, contra las élites intelectuales de Bogotá. En segundo lugar, una toma de posición con respecto al estilo de vida y la independencia del escritor en Colombia, que hasta entonces se había visto obligado a trabajar para el estado o la empresa privada para garantizar su supervivencia. En contravía de esto, los poetas nadaístas trataron en lo posible de mantenerse al margen de la burocracia estatal o privada y de vivir modestamente de sus actividades literarias. Finalmente, estos poetas propusieron, en términos generales, una concepción de la poesía mucho más abierta y casi en contravía del estilo acartonado que autores como García Márquez (1960), Gilard (2005), González Ortega (2013), Romero (1982) y el mismo Urrego identifican en la mayoría de la producción poética anterior a la década del 50⁵⁸. Al respecto, Urrego plantea que:

El Nadaísmo, por ejemplo, propuso una manera alterna de concebir lo bello en la literatura y en el uso del lenguaje. Aunque ya se habían dado casos aislados de vanguardistas y de contestatarios, como Porfirio Barba Jacob o Vargas Vila, que desafiaban las Academias y a los personajes consagrados, lo particular en este caso fue que la propuesta tomó la forma de movimiento, congregó a un grupo de poetas y escritores que compartían una concepción común sobre el arte y la valoración de los artistas consagrados. (párr. 59, Cap. IV)

⁵⁸ El siguiente poema de Gonzalo Arango muestra, de manera simultánea, la vinculación con la cultura estadounidense y el desenfado en el lenguaje: *Para eterna memoria*: Según estaba previsto por/ los computadores de la Nasa,/ Siendo exactamente las 20:19 /(Greenwich MeanTime)/ en el Centro Espacial de Houston,/ el selenauta Neil Armstrong/ abrió la escotilla del "Lunar Module",/descendió uno a uno, lentamente.../ los nueve peldaños de la escalerilla/ y puso pie en la Luna/ a 330.000 kilómetros de su casa./ Era un momento eterno, ¡aterrador!/ En una mano empuñaba la bandera/ de su Patria. ¡El Colón de la Luna!/ Lo embargaba una emoción tan tremenda/ que no pudo evitarlo y soltó un pedo./ En la majestad del silencio selenita/ delató la presencia del hombre en la Luna./ Aunque el incidente no estaba previsto/ en el riguroso programa espacial,/ pasará a la historia./ Fue un pedo sublime./ ¡Nadie lo niega!

Este carácter contestatario estaba también relacionado con el sustrato eminentemente juvenil del movimiento. Por eso, es apenas comprensible que su relación con la música rock fuera muy cercana, pues veían esta música como un medio de expresión de ese espíritu de cambio que ellos pregonaban para todas las prácticas culturales. En concreto, este movimiento se vinculó con la estética rock desde tres perspectivas fundamentales: la exaltación de una idea de juventud contestataria; la influencia declarada que ejerció sobre el nadaísmo la poesía *beat* estadounidense y, por último, la cercanía que tuvieron algunos poetas nadaístas con músicos de la primera generación de roqueros colombianos de mediados de los sesenta.

3.3. El nadaísmo: poesía para “cocacolos”, desadaptados y roqueros

El nadaísmo fue, al menos en su producción poética y narrativa más visible, hecho por autores jóvenes y estaba destinado al público joven. Desde el lanzamiento de su primer manifiesto, Arango enfatizó en la importancia de los “cocacolos” para la configuración de su movimiento. Este término (“cocacolos”) fue usado ampliamente en las décadas del 60 y el 70 para referirse a los jóvenes de clase media y alta de las ciudades colombianas que, para entonces, empezaban a mostrar una influencia marcada de la cultura popular proveniente de Estados Unidos e Inglaterra. Esta influencia era evidente en los atuendos, pero sobre todo en los consumos culturales y las prácticas cotidianas. En términos generales, en Colombia, como en otros países de América Latina, a comienzos de los sesenta se vivía lo que Flórez Malagón denominó “americanización de la cultura popular”:

Con el inicio de la Guerra Fría, que definió las tensiones entre los bloques dominantes de la posguerra en la esfera internacional, la “americanización” se profundizó a nivel global. En Colombia este proceso se potenció en la fase de reconciliación que siguió a la guerra bipartidista llamada “la violencia”, que se intensificó después del asesinato del líder populista Jorge Eliécer Gaitán en 1948. Dicha pacificación fue una condición del Frente Nacional (1958–1974), período en que se alternó el control del estado por parte de los dos partidos tradicionales. Sucedió igualmente en un momento de reconfiguración de lo urbano y de cambio cultural que se incrementó al tiempo que crecía la influencia de las industrias culturales extranjeras. (316)

Los “cocacolos” son, en cierta medida, la muestra más clara de ese proceso de americanización, del que hacía parte también el rock y el cine de Hollywood. A pesar de que

el origen del término es impreciso⁵⁹, su visibilización se da, sobre todo, a partir de un dossier y una serie de reportajes publicados por la revista *Semana* a partir de 1954. En estos artículos, *Semana* se refiere a los “cocacolos” como una “generación calumniada”, especialmente por los constantes ataques que la misma revista menciona y que provenían principalmente de miembros de la Iglesia y de periodistas conservadores. A pesar de tratarse de jóvenes urbanos blancos con poder adquisitivo, el nadaísmo los veía como potenciales receptores de sus postulados estéticos. Pese a reconocer su carácter frívolo, Arango los concibe como un aire refrescante en la vida cultural del país, especialmente por el cambio que evidenciaban en cuanto a los consumos culturales, que reflejaba una mayor apertura a otro tipo de referentes. Arango entendía que, en cierta medida, la cultura de masas era una fuerza renovadora que traía juventud a un mundo cuyos valores eurocéntricos consideraba como viejos. Un aire de espontaneidad y ligereza en oposición a la rigidez del conservatismo más rancio. En el primer manifiesto nadaísta, se lanza una definición de estos jóvenes y se postulan como principales destinatarios de esta nueva poética. En el Manifiesto, Arango da una definición de lo que, para él, es un “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 renunciamento 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 [...] 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)

Sin embargo, los seguidores del nadaísmo no eran solamente “cocacolos”. Como se puede deducir a partir de las reseñas y artículos periodísticos en torno a sus eventos, sus adeptos eran también jóvenes de provincia, algunos incluso desplazados por la violencia

⁵⁹ Con respecto al origen del término, Flórez explica que: “El nombre cocacolo obedecía como es fácil adivinar, a la afición a la bebida de ese nombre [...] Una década más tarde el apodo se asoció también con las “cocacolas bailables” (o fiestas juveniles para escuchar y bailar rock), en donde los menores de edad a quienes no se permitía consumir alcohol, bebían típicamente esa bebida (Pérez 2007, 51). Denominar cocacolos, a los individuos de las nuevas generaciones, correspondía al reconocimiento de la influencia norteamericana en Colombia, toda vez que la Coca-Cola constituía, sobre todo desde la Segunda Guerra Mundial, uno de los símbolos más fuertemente asociados con el estilo de vida estadounidense”. (325).

partidista. De hecho, Gonzalo Arango nació en el pequeño pueblo de Andes (Antioquia) y Jaime Jaramillo Escobar, otro de los nombres célebres del movimiento, en Pueblorico (Antioquia). Los “cocacolos” eran quizá los más visibles, pero no los únicos jóvenes. El elemento diferencial está en su exposición a la cultura pop y a la contracultura, garantizada por su poder adquisitivo y por la posibilidad de viajar al exterior. En términos generales, el nadaísmo estaba hecho por jóvenes y para jóvenes: “Esta empresa del espíritu revolucionario de los jóvenes intelectuales colombianos marginados por el poder excluyente de las clases reaccionarias y burguesas, es ciertamente muy ambiciosa, pero está lejos de tener el carácter de un idealismo romántico”. (12)

El nadaísmo problematiza la idea de la juventud y su situación histórica: “Tal es el origen insurgente del Nadaísmo. Porque la juventud ha sido testigo del oprobio de tiranas políticas, familiares y educativas, limitada por una moral uniforme que sacrifica sus jerarquías intelectuales y revolucionarias” (33). Como es apenas comprensible para la época, esta filiación con los jóvenes estaba estrechamente ligada con lo que ocurría en Estados Unidos, que desde comienzos de los años cincuenta veía cómo los sectores juveniles estaban tomando un papel más activo en la vida pública y en la economía de consumo. De la misma forma que sucedió en el contexto norteamericano, en Colombia los sectores juveniles de la población irrumpieron de forma más visible, especialmente con actos performativos que iban desde la forma de vestir hasta sus hábitos de consumo. No sorprende que, desde su origen, el nadaísmo haya sido visto como un movimiento sucedáneo de la generación beat estadounidense. En un texto clásico que, entre otras cosas, es pionero en utilizar el término “contracultura”, Theodore Roszek (1981 [1969]) plantea que en este periodo de tiempo se destaca:

El hecho de que los jóvenes parecen intuir o presentir como nunca hasta ahora la fuerza potencial de su número. En gran medida, sin duda, esto se debe a que el aparato comercial de nuestra sociedad de consumo ha dedicado buena parte de su lucidez a cultivar la consciencia de la propia edad, tanto entre los viejos como entre los jóvenes. Los adolescentes controlan una formidable cantidad de dinero y tienen mucho tiempo libre, de suerte que, inevitablemente, se han dado cuenta del importante mercado que forman. (41)

Por supuesto que en Colombia no puede hablarse de un fenómeno de insurrección juvenil generalizado. Al ser un país lleno de contrastes geográficos, económicos y sociales, la juventud implicada en asuntos literarios y artísticos era solo una parte de toda la población joven, que en otros casos estaba participando de la guerra rural que azotaba al país. Por otro

lado, la contracultura estadounidense tenía como principal enemigo, según Roszak, a la tecnocracia de la sociedad industrializada. En el caso colombiano, apenas en proceso de industrialización, la reivindicación nadaísta iba más hacia la ruptura del pasado premoderno y parroquial. No obstante, es posible afirmar que existe una sintonía entre el nadaísmo y la contracultura de los *beats* estadounidenses, al menos en algunos de sus valores y consignas. En una entrevista de mediados de los sesenta, Jotamario Arbelaez, uno de los poetas más sobresalientes del grupo, expresaba al respecto:

El nadaísmo es un movimiento de atorrantes desesperados que nunca tuvieron nada y si lo tuvieron lo abandonaron para no perderse del todo. En nuestra miseria, muchas veces perseguida a propósito, se frustraron también, como el poema de Ginsberg, las mentes más lúcidas de toda una generación. Y ya llevamos siete años, siete años durísimos, sin manos para ablandar las piedras del trabajo, sólo para la sorpresa y el milagro nuestros sentidos asomados al mundo. Entonces que mierda de vida vamos a defender aunque la gocemos a hilachas, que mierda de espíritu vamos a bajar del patíbulo, qué hacer con el afán de un amor incesante que se nos vuelve un fantasma en el tiempo. (Citado por Llano 42)

En un artículo publicado en 1966, el crítico de origen rumano Stefan Baciu intentó trazar un panorama de los movimientos literarios latinoamericanos que, desde su perspectiva, eran expresiones similares o directamente relacionadas con la generación *beat* norteamericana. En este breve texto, Baciu pone de manifiesto las relaciones existentes entre lo que él llama el *avant garde* latinoamericano y la renovación de la poesía en Estados Unidos. Basándose en parte en la correspondencia de algunos autores y en la publicación que algunas revistas (*Eco Contemporáneo* de Argentina y *El Corno Emplumado* de México) hicieron de autores como Allen Ginsberg, Lawrence Ferlingetti o Jack Kerouac, al tiempo que publicaban también a escritores de las vanguardias latinoamericanas, el artículo deja ver cómo existió una sintonía ideológica y estética entre estos movimientos:

The avant garde currents of literary and artistic expression in Latin America that came forth after 1960 are usually linked, directly or indirectly, with the movement of the Beat Generation in the United States. However, when transplanted in Latin America, these movements usually take their own forms, even if they maintain strict adherence to the principal Beat figures of San Francisco and New York. (733)

El nadaísmo, sin embargo, no era una extensión de los *beat* o una réplica de la contracultura estadounidense, por más que en una carta dirigida a Neil Cassady⁶⁰, Gonzalo

⁶⁰ La carta fue escrita a propósito del encarcelamiento de Cassady en 1958, quien pasó tres años en San Quintín por posesión de marihuana. Cassady fue una figura clave para la generación *beat* y la cultura psicodélica: "Neal: ¡¡¡Dios es tu marihuana!!! Por todo esto, los nadaístas exigimos en nombre del vicio y

Arango escribiera: “Querido Neal Cassady: Colega en el vicio y en el genio: Nosotros también somos beat, pero nos llamamos nadaístas”. Es innegable la influencia, pero los nadaístas también estaban muy atentos a las particularidades del contexto colombiano, mucho más condicionado por la presencia del catolicismo y la herencia hispánica, principales detonantes de su carácter contestatario. Persiste, no solo en el texto de Baciú sino en otra bibliografía revisada sobre el nadaísmo, una tendencia a legitimar la producción cultural de América Latina según el grado de vinculación con la de los países que Altamirano y Sarlo (2001) llaman “metrópolis culturales” y que: “ operan no sólo como horizonte de paradigmas estéticos e intelectuales, sino como instancias definitivas de consagración” (161). Aún con todas las contradicciones y deficiencias, la formación del campo literario en Colombia estuvo marcada por una especie de reescritura de tendencias foráneas, que adquirirían nuevos sentidos: “Nos importa ante todo la problemática del hombre colombiano, su situación espiritual. No el decorado ni los escenarios donde se realiza su drama” (Arango 15). Anticipándose a estas comparaciones, se advierte en el manifiesto:

El movimiento Nadaísta no es una imitación foránea de Escuelas Literarias o revoluciones estéticas anteriores. No sigue modelos europeos. Él hunde sus raíces en el hombre, en la sociedad y en la cultura colombiana [...] Nuestros enemigos van a condenarlo a priori, buscándole parentescos ilegítimos con movimientos revolucionarios similares, por ejemplo en el surrealismo, el futurismo, el nihilismo, el existencialismo, etc. (14)

Esta relación del nadaísmo con la cultura estadounidense debe proponerse mejor como una especie de contemporaneidad, una sintonía con fenómenos extranjeros que tenían en común una reivindicación del ejercicio público de la juventud. Por supuesto, la juventud entendida como oposición a lo adulto, que en Colombia estaba encarnado por la iglesia, los escritores consagrados y la autoridad de las instituciones políticas. Por eso, para los nadaístas fue importante encarar temas como el sexo, las drogas o la música desde una perspectiva más laica desafiando el predominio del discurso asociado al *Manual de urbanidad de Carreño* (1853), pequeño compendio de etiqueta y pautas de comportamiento muy conservador y prejuicioso que, a comienzos de los sesenta, era todavía de lectura obligatoria en los colegios públicos y privados del país:

La exteriorización de la sexualidad, una nueva forma concebir el cuerpo, innovaciones en el terreno artístico y el pulular de movimientos sociales y políticos caracterizaron la revolución

del arte que Neal sea puesto en libertad para que pueda retornar a Dios y a su felicidad”. Tomado del sitio Web: <https://www.gonzaloarango.com/ideas/cassady.html>

cultural acaecida en el transcurso de la época de los sesenta. La incursión nadaísta se inscribió en el contexto de una juventud inconforme, contestataria y rebelde. Desde el surgimiento del movimiento la irreverencia fue el principal instrumento de agresión; el objetivo era suscitar el desprecio de la gente, trastocar la pasividad intelectual de la sociedad colombiana. A través de esa exhibición permanente dio lugar a un sujeto que no estuviera cohibido por la disposición cristiana de la vida privada, a un cuerpo secularizado que solo estaba disponible al placer y a la liberación. No obstante, con el avance de la década el nadaísmo abandonó el escándalo espontáneo, el acto anárquico y agresivo; en su remplazo, recurrió al humor negro como una forma de evadir la realidad, de entretener a través de la prensa. (Llano 230)

Es importante mencionar aquí que la idea de juventud en la poética nadaísta va mucho más allá de la cuestión biológica o generacional. Para Arango, América es un continente viejo, al contrario de los clichés sobre el nuevo continente o la tierra virgen. Marcada históricamente por las tendencias más retrógradas del clericalismo, el conservatismo y el moralismo heredados de la época colonial, los jóvenes - no solo los “cocacolos” - deben sacar a esta región del mundo de su vejez y llevarla por un camino de renovación espiritual. Por otro lado, esta forma de “ser modernos” propuesta por el nadaísmo cuestiona las ideas y estereotipos asociados al telurismo americano, el indigenismo, el criollismo y otras tendencias culpables, según Arango, del rezago cultural e intelectual del país: “Nos exigirán “escribir y pensar a lo americano”, y calificarán el Nadaísmo como una postura, o mejor, como una impostura” (15). Era, en suma, una invitación a renovar los referentes, a entender que las narrativas sobre lo nacional no se refieren solo a lo autóctono:

Al renegar de la herencia hispánica, rectificamos el viejo criterio 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. (14 - 16)

En este sentido, el nadaísmo propone una contranarrativa sobre la nación (Bhabha) en la que el referente de modernidad y progreso es la adopción de lo urbano y lo pop por parte de la población joven. Quizá por eso sus “enemigos” visibles son el conservadurismo y el excesivo moralismo católico y no la violencia rural o la clase política. Encuentran que lo realmente importante es que Colombia haga parte del proceso modernizador que se adelanta en otros países, impulsado por la libertad de expresión y la apertura a la influencia cultural

foránea: “De alguna manera, las corrientes del apoliticismo y el nadaísmo compartieron la displicencia hacia los problemas cotidianos, pero implícitamente atentaron contra el establecimiento del orden impuesto por las distintas instituciones” (Cepeda 330). Esto explica que las preocupaciones del nadaísmo, de los “cocacolos” y de los roqueros estuvieran más alineadas con lo que sucedía lejos del escenario local, como lo demuestra el revuelo de solidaridad que mostraron algunos poetas y músicos frente a la guerra de Vietnam, aún cuando a unos cientos de kilómetros ocurrían escenas de enfrentamiento y conflicto bélico. Más allá de esto, lo que se percibe es un rechazo generalizado y quizá abstracto en contra de la guerra, la doble moral religiosa o los tabús sexuales, sobre todo por ser expresiones del fracaso del adulto en su liderazgo político y social. Un poco de esto se ve reflejado en el poema “Después de la guerra” (1967) de Jotamario Arbeláez, que por momentos evoca el tono profético de *Howl* de Ginsberg:

Un día después de la guerra

si hay guerra
si después de la guerra hay un día
te tomaré en mis brazos
un día después de la guerra
si hay guerra
si después de la guerra hay un día
si después de la guerra tengo brazos
te haré con amor el amor
un día después de la guerra
si hay guerra
si después de la guerra hay un día
si después de la guerra hay amor
y si hay con qué hacer el amor.

3.4. El nadaísmo a la escucha: diálogos entre literatura y música en la formación del campo literario colombiano

Promediando el año 2009, el sello discográfico español Munster Records editó una compilación titulada *¡Nadaísmo a go go!* Presentado como un descubrimiento inédito⁶¹, el

⁶¹ Esta ha sido una constante en el manejo del acervo histórico del rock en Colombia, especialmente el producido en la década del sesenta. Prácticamente desaparecidos del mercado e incluso sin posibilidades de acceder a los *masters* originales, discos emblemáticos de Los Speakers, Los Flippers y Los Yetis han sido re-editados por sellos europeos como el mencionado Munster, Vampisoul y el británico Soundway. Vale mencionar una excepción: la reedición hecha por el músico y productor colombiano Mario Galeano, en el año 2007, del clásico de la psicodelia colombiana *El maravilloso mundo de Ingeson* (The Speakers, 1968)

material de esta compilación estaba interpretado por la agrupación antioqueña Los Yetis, una de las más relevantes en el surgimiento del rock colombiano a mediados de los sesenta. La asociación que hizo el sello en el título del disco no es gratuita: al menos las letras de dos canciones del disco (“Llegan los peluqueros” y “Mi primer juguete”) fueron escritas por poetas nadaístas (Gonzalo Arango y Elmo Valencia) y, lo que es más importante, los valores que defendían en sus letras y en su estilo de vida eran respaldados y compartidos por los nadaístas. Difícilmente sea posible encontrar otro movimiento literario colombiano que, durante el siglo XX, haya abierto caminos de comunicación tan fuertes y persistentes con el discurso musical. Algunos miembros del nadaísmo, incluso, desarrollaron una prolífica carrera como cantautores. Puede afirmarse que los nadaístas estaban a la escucha. Como ya se ha mencionado, para ellos la puesta en escena era primordial y por eso veían la música, especialmente el rock, como posibilidad de llevar a cabo sus *performances*. Muestra de esto es el artículo que el propio Arango escribió sobre Los Yetis para la revista *Cromos* en 1967:

Esa sociedad 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; que conquista un lugar en la tierra con su belleza creadora, en vez de hacerla invivable con estériles y vengativas revoluciones. A esa generación se debería condecorar en nombre del arte y de la vida como hicieron en Londres con los Beatles —una sociedad como la inglesa que nada tiene que envidiar en tradiciones puritanas a su colega Medellín. Pero comprendo que no lo hagan, pues Los Yetis no producen divisas en oro, aunque sus canciones ganaron el año pasado el Disco de Oro 1966, el equivalente subdesarrollado del Oscar cinematográfico [...] 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. (Párr. 5)

Aunque no sorprende esta relación entre el rock y un movimiento poético que, desde el comienzo se había declarado como admirador de los escritores *beat*, la contracultura juvenil y la cultura pop⁶², el interés del nadaísmo por esta música, que por entonces era conocida como *a go go*, era parte de su búsqueda del escándalo, de la provocación. Dado que para 1966 los *performances* incendiarios de Gonzalo Arango o Jotamario Arbeláez corrían el riesgo de ser convertidos en meras anécdotas, el puente que se tendió con las bandas emergentes de rock sirvió para impulsar el movimiento juvenil y la americanización de la

⁶² Basta recordar que, en pleno auge mediático, los nadaístas propusieron reemplazar una estatua del escritor Jorge Isaacs, ubicada en Cali, por una de la actriz francesa Brigitte Bardot, a quien consideraban un referente más vivo y pertinente que el mencionado escritor romántico.

cultura urbana. Por otro lado, fue una muestra de que los nadaístas estaban atentos al nuevo paisaje sonoro y sabían el potencial transformador que este traía para una sociedad conservadora.

A pesar de que las primeras bandas de rock colombiano empezaron a conformarse desde los primeros años de la década del sesenta, el primer disco oficialmente grabado y distribuido fue *The Speakers* (1965), de la banda bogotana del mismo nombre. Sin embargo, en ese momento ya se había construido una pequeña escena en la que participaban bandas que no grababan discos como Los Ampex o The Young Boys. También había una base de público que, según lo mencionan las pocas investigaciones que se han hecho sobre el tema (Cepeda 2012; Celnik 2018; Arias 1992)(Reina 2004), era reducido en comparación con el público de la música tropical y provenía en su mayoría de las clases medias y altas de las principales ciudades del país. A pesar de su carácter restringido, a mediados de los sesenta estaban dadas las condiciones para que pudiera hablarse de una escena rockera en Bogotá, Medellín y en menor medida en Cali y Barranquilla.

A pesar de esto, se trató de una cultura que llegó de forma inestable al país, por lo que fue asimilada como ruido de forma casi inmediata por diversos estamentos sociales, desde la Iglesia hasta la radio tradicional. Al no estar familiarizado con la tradición musical anglo americana, su irrupción fue escandalosa por carecer de elementos para ser contextualizada. Antes del rock, en Colombia difícilmente se había difundido el blues, el country o el folk. Por otro lado, la relación con la cultura pop era demasiado reciente y escasa. Al respecto, Celnik menciona que: “Su llegada al país [*la del rock*] fue desarticulada pues no existían referentes anteriores para conectar con su evolución y propuesta. Simplemente un día la radio programó ese nuevo sonido y todo cambió”. (32)

Con la notable excepción de figuras como Carlos Pinzón, Jimmy Raisbeck y Alfonso Lizarazo, pioneros de la radio rock en Colombia, y de algunos músicos jóvenes, el rock fue, desde sus orígenes, un género que tuvo que luchar para abrirse camino, incluso entre el público joven. Esto se comprende sobre todo si tenemos en cuenta que la radio, principal medio de difusión del rock, había sido tomada por los gobiernos liberales y conservadores como un medio de difusión y consolidación de proyectos nacionalistas de identidad. Retomando el concepto antes expuesto de “dimensión pedagógica del discurso nacionalista”

(Bhabha), la radio fue vista como una tribuna de educación sobre la música que era considerada como nacional.

El rock intentó abrirse camino entre noticias, música tropical y música tradicional colombiana [...] Los gobiernos posteriores al de Eduardo Santos intentaron unificar a la nación musical colombiana a través de la radio. A principios de la década del 50 y gracias al efímero gobierno nacionalista de Laureano Gómez, se fortaleció el ingreso de la música del Caribe en ciudades como Medellín y Bogotá. (Celnik 35)

Enfrentándose a este panorama adverso, el rock fue fácilmente estigmatizado y menospreciado. Esto, sin embargo, no fue obstáculo para que algunas iniciativas privadas impulsaran un movimiento que, poco a poco alcanzó notoriedad pública. Quizá el momento inaugural fue el concierto de la banda de Bill Halley en el teatro Jorge Eliecer Gaitán de Bogotá en 1960. Recordado por interpretar el tema “Rock Around the Clock”, a menudo considerado como la piedra de toque del rock and roll, Halley se presentó para un público que en ese momento se posicionaba de forma alternativa frente a la cultura y la música popular. Era una contranarrativa sobre la nación que abría nuevas perspectivas sobre lo que significaba ser moderno. En cierta medida, el cansancio que revelaban los nadaístas frente a la tradición y la excesiva folclorización de la cultura, era compartido por jóvenes que deseaban trazar caminos de identificación con la cultura pop o con lo que antes, siguiendo a Flores, designamos como americanización de la cultura. El rock empezó a ser asumido como un evangelio del progreso y los nadaístas vieron entonces un vínculo directo con la sensibilidad juvenil que ya empezaba a abrirse camino en el escenario público en ese contexto del Frente Nacional:

Las primeras vibraciones del rock empezaron a transmitirse cuando los gobernantes colombianos hablaban de política en Benidorm. Mientras Laureano Gómez y Lleras Camargo intentaban imponer un ordenamiento político para acabar con el desangramiento de los campos colombianos, Jimmy Reisback transmitía por medio de las ondas radiales de Caracol las primeras melodías de rock and roll, rhythm and blues y un poco del twist norteamericano. (Cepeda 315)

Aunque inicialmente fue practicado por jóvenes de clases altas en las ciudades principales de Colombia, el rock fue extendiendo su influencia a otros sectores sociales a mediados de los sesenta. Esto se hizo evidente cuando empezaron a hacerse públicos los enfrentamientos entre pandillas (Celnik 2018; Cepeda 2012) y los disturbios generados en algunos eventos roqueros. Esto, sumado a la estigmatización progresiva que sufrían los jóvenes urbanos, especialmente por los atuendos o el pelo largo, fue un detonante para que

el rock se consolidara como catalizador de esa inconformidad, que era precisamente el punto de conexión que el nadaísmo veía como inminente⁶³. Ante un panorama cultural dominado por discursos conservadores, religiosos y tradicionalistas, el rock creaba una visión de futuro que incluía a los jóvenes y permitía conjurar la insatisfacción. Por otro lado, el rock era una visión del futuro deslocalizada, destropicalizada, ajena a los clichés regionalistas sobre un pasado y un presente telúrico. Al respecto, Cepeda plantea que:

La imagen de Colombia a nivel nacional e internacional excluía la existencia de la juventud, principalmente porque se privilegiaron las representaciones campesinas, folclóricas y el imaginario de ser un país amerindio, en donde tuvieron lugar procesos intensos de mestizaje. El concepto de “joven” resultaba extraño en Colombia; las percepciones sobre la consolidación de un movimiento cultural juvenil eran irrisorias, al igual que exiguas las herramientas artísticas y las plataformas para emprender proyectos estéticos colectivos. Los colombianos identificados con la cultura internacional debían derrotar inicialmente la tendencia retardataria de una sociedad conservadora, ajena a las experiencias sociales de las sociedades industriales, reticente contra los productos extranjeros y envuelta en conflictos regionales que le impedían proyectarse como país ante los desafíos culturales y políticos de la globalización. En esta medida, los artistas de música juvenil y rock interpretaron la influencia estadounidense como un recurso para acceder inicialmente a la categoría de juventud; más adelante se intentaría fortalecer el movimiento cultural. (69)

Como se mencionó en el capítulo anterior, estas nuevas formas de vivir y expresar la juventud fueron estigmatizadas desde todos los extremos del espectro político: desde la izquierda, por ser vistas como concesiones al imperialismo estadounidense; desde los sectores conservadores y de derecha, por ser vistas como afrentas a las buenas costumbres y a la tradiciones auténticamente nacionales. Al estar en esta situación compleja, entre la espada y la pared, las juventudes asociadas al rock asumieron la disidencia como eje conductor de sus prácticas artísticas y cotidianas:

Por otra parte, la oposición política y la izquierda también rechazaron al movimiento juvenil, porque pensaron que el rock and roll era una tentativa imperialista por cegar las mentes juveniles, a través de un producto que les impidiera pensar los problemas sociales y los convirtiera en masas domesticables para los intereses estadounidenses. Los folkloristas, con una enorme tradición histórica en Argentina y con un peso regional bastante significativo en Colombia, promovieron críticas severas contra las nuevas tendencias culturales; cuestionaron la autenticidad del arte, de la música, del folclor; incidieron en la posición de la sociedad frente a las expresiones juveniles, llamaron a la reflexión sobre la pertenencia a la patria y al desprendimiento repentino de la juventud de sus raíces nacionales. (Cepeda 20)

⁶³ La novela *Conciertos del desconcierto* de Manuel Giraldo (1981) está ambientada en esta escena rockera-nadaísta de finales de los sesenta y comienzos de los setenta. La mencionamos a pie de página porque se dedicará un apartado a su análisis en el capítulo 6.

La estigmatización de la juventud *a go go* o rockera se hizo evidente en constantes episodios de persecución registrados por la prensa escrita. Ante esto, Gonzalo Arango escribió varios panfletos y se manifestó públicamente por lo que consideraba un ataque directo a la libertad de expresión, que para los nadaístas era la clave de la modernización de la sociedad. En un artículo dedicado al tema, Reina Rodríguez (2016) reúne una serie de textos de la época que abundan frases como: “El cronista asistió a la película de El Cid y vio bailar –si esto es baile– a diez parejas el demoníaco gemido”; “El baile que sorbió el seso a los adolescentes de los Estados Unidos y otros países y que llegó a su apogeo con las insinuantes ondulaciones de Elvis Presley, está agonizando lentamente”; “Los bandoleros más temidos que azotan el país en la actualidad son adolescentes cuya edad oscila entre 14 y 20”; “Así como el animal desata tremenda, eficaz y defensiva agresividad, empleando malolientes secreciones, vertidas y expulsadas por mefíticas glándulas, el hippie recurre a artificios sorprendentemente similares, valiéndose de sus propios emuntorios”; “Por último, el hippie, también manifiesta agresividad, en el ruido insoportable de sus canciones y orquestas, que alcanzan con mucha frecuencia, cifras nocivas para el oído humano”. Todos los textos compilados por Reina fueron publicados en diarios y revistas de circulación nacional y su lectura permite hacerse una idea del nivel de la discusión pública en torno al fenómeno juvenil en Colombia. En una noticia publicada en el diario *El Tiempo*⁶⁴, es posible leer una crónica de uno de estos episodios:

Desalojados “hippies” del parque de la 60. Varios detenidos por traficar y fumar marihuana. En forma sorpresiva la Policía hizo la batida. Hace varias semanas, luego de enérgicos anuncios en órganos de información de la capital, grupos sofisticados de “hippies” criollos, en una mala copia de sus “colegas” londinenses o neoyorquinos, instalaron su cuartel general en el hasta entonces pacífico e ignorado parque “Julio Flórez” situado en la calle 60 entre carreras 7a y 9a de Bogotá. Los mozalbetes, hombres y mujeres, levantaron varias carpas, arreglaron los prados, pintaron los árboles con mamarrachos ultramodernos, y se dedicaron a la vida contemplativa. Matizada de vez en cuando con discursos “de vanguardia”, abundante “yerba loca” e inocentes escenas de amor. (2)

Es apenas comprensible que esta haya sido la primera preocupación de Gonzalo Arango cuando, en su primer encuentro con los miembros de la agrupación Los Yetis en 1967, recibiera el encargo de escribir una canción. Escrita en el marco del Festival de Arte Vanguardia de Cali, la canción fue grabada por la banda en su LP del año siguiente, *Los Yetis*

⁶⁴ “Desalojados ‘hippies’ del parque de la 60”. En: *El Tiempo*, 20 de julio de 1969, p. 2

Vol. 2., y se tituló “Ahí vienen los peluqueros”: un relato satírico sobre la injerencia de los adultos en la libertad de expresión. Concebido como una marca de autodeterminación, el pelo largo en los hombres cumplía esa función de ser un símbolo de disidencia. Antes de que fuera normalizado, este acto implicaba un desafío, especialmente en un país extremadamente conservador como Colombia. De forma específica, la letra escrita por Arango se inspiró en una campaña lanzada por la emisora Todelar de Medellín, que decía explícitamente: «Contribuya con el aseo de Medellín, motile a un peludo». Este eslogan, sumado a la facultad que se le otorgó a la policía de cortar el pelo de cualquier joven que ellos perfilaran como “amenaza para las buenas costumbres”, desató una oleada de rechazos que fue recogida por Arango. En la letra de la canción podemos escuchar:

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
Que 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 piedra
Alumnos son de Cicerón

Tumban estatuas del libertador

Los amotinados
Afeitan a los héroes
Mueran los peluqueros
Vivan las melenas
La revolución
Viva el [?]

Todo va bien
Todo va mal
Todo va [?]

Los peluqueros
Llegaron ya
Todos los peluqueros
Llegaron ya
Que se vayan
Los peluqueros⁶⁵

En este punto es importante preguntarse por qué estos poetas nadaístas vieron en el lenguaje del rock una forma de transmitir sus ideas, aun cuando estas ya habían aparecido en sus manifiestos, panfletos y artículos periodísticos. Como lo mencionamos antes, la razón más obvia estaba en el potencial comunicativo de un estilo de música que se extendía por entonces en la población joven de las ciudades. Por supuesto, un movimiento como el nadaísmo, muy proclive a usar estrategias de comunicación de alto impacto, entendió el rock como lo más revolucionario que estaba ocurriendo con el paisaje sonoro de las ciudades colombianas. Sin embargo, las posibilidades que ofrece una canción rock al incorporar una letra con una carga de significado político tan alta son muy diversas. En sus ensayos dedicados al tema de las letras en el contexto de la música rock/pop, Simon Frith (*Why Do Songs Have Words*) advierte sobre las dificultades de limitarse a hacer análisis de contenido sobre las letras de canciones. En primer lugar, se trata de creaciones que, usando el lenguaje escrito, se inscriben en la serie musical y por ende ganan otros significados, no siempre lingüísticos. Al entrar a hacer parte del repertorio de un artista, el impacto de la letra de una canción depende también del estilo vocal en el que sea interpretada, de los gritos, gestos y movimientos con los que el cantante acompaña su canción. Se trata de una puesta en escena, un *performance* que desborda el nivel semántico inmediato:

In songs, words are the sign of a voice. A song is always a performance and song words are always spoken out, heard in someone's accent. Songs are more like plays than poems; song words work as speech and speech acts, bearing meaning not just semantically, but also as structures of sound that are direct signs of emotion and marks of character. Singers use non-verbal as well as verbal devices to make their points - emphasis, sighs, hesitations, changes of tone; lyrics involve pleas, sneers and commands as well as statements and messages and stories. (Frith 90)

⁶⁵ La conexión posterior del nadaísmo con el rock de Los Yetis siguió consolidándose. Dos años después de "Llegaron los peluqueros", el poeta Elmo Valencia escribió la letra de "Mi primer juguete", incluida en el disco de 1968 *Olvídate*:

Mi primer mi primer juguete
Mi primer mi primer juguete
Mi primer mi primer juguete
Fué una bomba atómica a go-go

De esta forma, lo que dice la letra en sentido literal se ve complementado por una serie de marcas performativas que potencian el lenguaje escrito y hablado: “Songs aren't just any old speech act-by putting words to music, songwriters give them a new sort of resonance and power” (Frith 91). En este caso particular, las ideas del nadaísmo (llamados a perturbar el orden público, reivindicación del pelo largo como acto de emancipación, cuestionamientos a las instituciones) entran en la serie musical y redoblan su efecto contestatario. A pesar de que resulta muy difícil acceder a documentos audiovisuales que registren las presentaciones en vivo de las bandas emergentes del rock colombiano de los sesenta, en este caso de Los Yetis, al escuchar sus discos es posible evidenciar que el estilo de cantar suena siempre rabioso, casi gritado. Sacrificando la afinación, la forma de interpretar “Llegaron los peluqueros”, que además es cantada por un joven que no había cumplido los veinte años, suena como un llamado urgente, casi agónico. Esta resignificación de la letra a través de la puesta en escena amplió el público que recibía el mensaje nadaísta, que estaba en perfecta sintonía con los valores asociados al rock psicodélico de los sesenta: “language organized as sound” (Frith, *Performing Rites* 171). En una carta dirigida al poeta Jaime Jaramillo Escobar, Arango trata de resumir su experiencia en el Festival de Arte de Vanguardia de 1966, en el que se presentaron, entre otros, Los Yetis:

La fusión del nadaísmo y el go go fue una gran experiencia, esa juventud es la heredera del nadaísmo, en el campo de la música, nosotros abrimos el camino para que llegara, la sensibilidad del país estaba abonada por la revolución nadaísta, ellos han hecho la revolución en el ritmo como nosotros en la literatura y en la vida. [...] Una noche nos presentamos todos contra todos en el coliseo olímpico, guitarras y poemas, danzas de Kathy y canciones de protesta, alaridos, convulsiones, la poesía en traje de pelea, la guitarra tiene la palabra, somos los poetas de la pesada... Y ¡manos arriba Colombia, esto es un atraco! Fue maravilloso, diez mil jóvenes reunidos por nosotros, era la guerra santa, la bomba atómica en persona, el terror, el apocalipsis, el infierno a go go, al final, casi destruyen el coliseo, pura antropofagia emotiva, la masacre lírica, la libido desencadenada, la revolución de las fuerzas desarmadas, el sálvese quien pueda, nunca la poesía había sido más explosiva que esa noche de los átomos a go go para la paz. (Citado por Llano 225)

En la correspondencia con otro poeta nadaísta, Eduardo Escobar, Gonzalo Arango (2000) reafirmó: “‘la guitarra tiene la palabra’... ¿te das cuenta? La palabra ya no tiene razón, ya no tiene verdad... Así está la cosa”. En este punto, eran conscientes del efecto que tenía la música rock con toda su puesta en escena, pero especialmente el poder que tenían las letras cantadas como puente fundamental entre las identidades juveniles y los valores e ideas

defendidos por el nadaísmo y la contracultura local. Volvemos aquí a la premisa de Szendy (*En lo profundo de un oído*) en torno a la escucha como medio para aprehender el mundo. Las canciones están hechas para ser escuchadas, no para ser leídas: no son poemas. Esta diferenciación tiene un efecto, no sólo sobre la amplitud del público a la que puede llegar una letra-canción, sino también en la forma en que se procesa el texto: es un mensaje sonoro, dirigido al oído, decodificado a través de la escucha y, por lo tanto, asimilado a través de la forma en que se dice: “song words are only remembered in their melodic and rhythmic setting.” (Frith, *Why Do Songs Have Words?* 160). Muchos jóvenes, ajenos al discurso literario, tuvieron noticia del nadaísmo y, por qué no, de la poesía gracias a las canciones de Los Yetis.

Además de su vínculo con las bandas de rock, el nadaísmo tuvo entre sus filas a un músico y escritor que se convirtió luego en uno de los más importantes exponentes del folk de protesta⁶⁶ en Colombia, un estilo que ganaba cada vez más adeptos en América Latina. Teniendo en cuenta el panorama altamente politizado que se vivía en la región a causa del ascenso de movimientos de izquierda, a mediados de los sesenta se consolidó un fuerte movimiento de música protesta liderado por figuras como Mercedes Sosa en Argentina, Víctor Jara en Chile y Silvio Rodríguez en Cuba. Mucho más emparentados con el folk del primer Bob Dylan o de Woody Guthrie, pero también con las canciones tradicionales de los pueblos andinos, estos músicos plantearon una estética que tomaba distancia del rock por considerarlo muy comercial. Enfatizando en su carácter independiente y anticapitalista, estos artistas hacían un fuerte uso de guitarras acústicas con las que acompañaban sus canciones, casi siempre largos poemas cantados, de corte muy político. En este contexto, en Colombia surgió la figura del cantante conocido como Pablus Gallinazus, un joven compositor y escritor, nacido en el departamento de Santander, que había ganado el premio de novela nadaísta de 1966 con su obra *La pequeña hermana* (1966).

De origen provinciano igual que los otros poetas y artistas nadaístas, Gallinazus tenía muy definida desde el principio su estética folk que hablaba sin censura sobre la violencia rural, los campesinos y los emergentes movimientos guerrilleros de corte marxista, que para

⁶⁶ Este estilo recibió nombres distintos según el país de origen: en Cuba se llamó Nueva Trova y en Chile Nueva Canción Chilena.

mediados de los sesenta estaban ganando notoriedad pública en Colombia⁶⁷. De todos los nadaístas, fue el que más de cerca abordó temas políticos que habitualmente no eran tan recurrentes en los escritos de los demás miembros del movimiento como Gonzalo Arango o Elmo Valencia. En este sentido, el papel de Gallinazus es doble: por un lado, abrir una vertiente del nadaísmo más crítica con problemas concretos que afectaban a los campesinos y marginales y, por otro lado, asumir la música como lenguaje principal y no solo como una expresión alterna, que era lo que había sucedido con las letras de Arango y Valencia para Los Yetis.

Al igual que en el caso de Bob Dylan, las melodías creadas por Gallinazus estaban en función de las letras, que ocupaban el lugar central de sus canciones. Eran composiciones sencillas, monótonas, de guitarra acústica, que se desarrollaban como telón de fondo de sus relatos crudos sobre la violencia rural. El mismo se refiere a esto en una entrevista cuando afirma: “Nunca me detuve a explicarles qué pienso para cantar. Que las letras estarán –para mí–, siempre por encima de la música, en el sentido de que jamás sacrificaría un mundo para pulir un verso” (Citado en Llano Parra 494). Esto lo explica Frith al estudiar la *chanson* francesa, de la cual Gallinazus toma algunas ideas y referentes: “Chanson singers, in other words, effectively “talk their tunes, beguiling through anecdote rather than through a formal development of sound.” (Frith, *Why Do Songs Have Words?* 170). En este aspecto, se ubica en el lado opuesto de las bandas de rock como Los Yetis o Los Speakers, para quienes la letra era también un asunto musical, una parte integrante del todo que era la canción. Sin embargo, aún en el caso de los trovadores o cantantes de folk, el performance ocupa un lugar significativo. Usar guitarra acústica, ropa sencilla, de trabajador o campesino, plantear una puesta en escena sentado, en actitud de *crooner*, son elementos que aportan otra dimensión semántica a lo que se dice en la canción. Esto es a lo que se refiere Frith cuando habla de “narrative in action”: “People flocked to her shows not just to hear good tales well told, but also for the spectacle of narrative-in-action, for the sight of someone hanging onto life, pummeling and defying it, by putting it into words” (171).

Aunque no era específicamente un músico de rock, contribuyó ampliamente a posicionar la música popular juvenil como medio de expresión que proponía lecturas

⁶⁷ Dos de las guerrillas más relevantes de la historia de Colombia nacieron en el año 1964: Las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia) y el ELN (Ejército de Liberación Nacional).

complejas y pertinentes sobre los conflictos más urgentes de la vida nacional. De todo su catálogo, probablemente la canción que resume más acertadamente su propuesta musical es “Mi país”, incluida en su disco *Toma el mando Vol. 6* (1976):

Con un poco de humor, vamos a reír
De la situación, de nuestro país
Con un poco de humor y un pañuelo en la mano
Vamos a reír de la situación de mi país
Ni grande ni chico es mi país
Se habla el español se come maíz
Así adivina tú adivina tú cuál es mi país.
Hay diez policías, por cada estudiante
Y hay un estudiante, por mil ignorantes
Así adivina tú adivina tú cuál es mi país.
Con un poco de humor
Sigue la pista dos
Las señoras de aquí se dividen en dos
Las señoras, "señoras"
Y las que no lo son
Las señoras señoras, van a mercar
Y las que no lo son les venden su pan
Así adivina tú adivina tú cuál es mi país.
Con un poco de humor sigue la pista tres
Los señores de aquí se dividen en tres
Los señores señores, los apenas señores y usted.
Los primeros "are living" en el barrio de moda
Los segundos habitan, casas de clase dos
Y los últimos últimos, los que nunca lo son
Son los que hacen las casas, canciones y cosas
Para los otros dos.
Así adivina tú adivina tú cuál es mi país.
Y si no adivinas porque sos así
De seguro somos del mismo país.
Pues mi país mi país mi país mi país mi país

A modo de conclusión preliminar, es evidente que el nadaísmo sentó las bases para que se diera una relación entre literatura y rock en Colombia. Es claro que su apuesta formal no estaba tan permeada aún por la estética rock en la forma en que lo estaba, por ejemplo, la narrativa de los escritores de la Onda mexicana o, como veremos en el siguiente capítulo, de la narrativa de Andrés Caicedo. En cuanto a la expresión poética y más allá de los temas novedosos, el nadaísmo no está atravesado por el rock en el uso de anglicismos, en el ritmo del discurso ni en la disposición gráfica del texto. Recoge preocupaciones y valores cercanos a la imaginería del rock, pero su vínculo con la música es a veces utilitario, comunicativo. Aunque quizá esto no aplique para el caso de Gallinazus, un músico por vocación, el rock

era para Arango, Jaramillo y Arbeláez una forma de llegarle al público joven no instruido en poesía. No obstante, se trata de una primera apuesta, sin la cual no se hubiera allanado un camino que luego recorrerán Andrés Caicedo, Rafael Chaparro y Giovanni Oquendo, quienes sí asimilaron la estética rock en el plano formal de sus obras.

4. MORIR ANTES QUE ENVEJECER: LA ESTÉTICA ROCK EN LA OBRA DE ANDRÉS CAICEDO

“Who can know the heart of youth but youth itself?”
Patti Smith

En unas fotografías que circulan en Internet y que también han servido para la portada de algunos de sus libros, el escritor colombiano Andrés Caicedo aparece mirando fijamente a la cámara, vistiendo *jeans* y una camiseta ceñida al cuerpo. Lleva el pelo largo y, en otra foto de la misma serie⁶⁸, se le ve sujetando una botella de cerveza. Para quien no sepa de quién se trata, su imagen podría pasar fácilmente por la de un integrante de alguna banda de rock progresivo de los setenta. Si a esto sumamos su temprano suicidio, lleno de gestos románticos previos, su imagen de rebelde y su conocida fascinación por la música de los Rolling Stones, este escritor reunía todos los elementos para convertirse en un cliché de la literatura rock: un hijo de la burguesía que rompe con su clase a través de su prematura y corta trayectoria como artista; un disidente y un provocador; un genio precoz que a los 25 años ya había escrito lo que conocemos de su obra.

De todos los escritores colombianos, Andrés Caicedo fue el primero en anunciar el rock como parte de su estilo de vida. Junto al cine, el rock fue el eje fundamental de sus consumos culturales, su marco de referencia. No se acercó a él para comunicar un mensaje o una prédica sobre el arte, como sucedió con los nadaístas. Según lo revelan algunas cartas y entradas de su diario (2008), Caicedo escribía, festejaba y trabajaba escuchando rock: “Estuve oyendo música a punta de pilas (se acaban a las cuatro horas) y ahora con un cable que no es precisamente el indicado para Panasonic. En fin. Oigo música todo el día” (124). Pero lo que es más importante, el rock ayudó a dar forma a su escritura, a su universo literario, a su sentido de lo poético. Si entendemos la estética rock como ese ámbito discursivo en el que se asigna valor a prácticas culturales relacionadas con la música rock y sus expresiones sonoras, escritas (manifiestos, cuentos, novelas, ensayos, etc.), visuales (películas, videoclips, etc.) y performativas (modas, puestas en escena), la obra que Andrés Caicedo alcanzó a publicar en vida está atravesada en varios niveles por esta estética.

⁶⁸ Esta serie fotográfica fue tomada en 1971 por Eduardo “la Rata” Carvajal, fotógrafo asociado con el grupo de Cali. Fue el director de fotografía de películas icónicas del cine colombiano como *Agarrando pueblo* (Carlos Mayolo y Luis Ospina, 1977)

Los personajes de Caicedo a menudo escuchan rock en sus pequeños radios transistores o en sus equipos de alta fidelidad. Algunos de ellos hablan de música, coleccionan discos y convierten las canciones de rock en referentes para construir sus identidades. En dos casos concretos, su relato *El atravesado* (1975) y su única novela *¡Que viva la música!* (1977)⁶⁹, el rock es un eje discursivo, *leitmotiv* que guía el ritmo de la escritura y al tiempo marca los giros emocionales y geográficos de los personajes. En estas obras, sintonizar una canción puede ser el detonante para un día festivo o trágico. No encontrar la canción adecuada puede arruinar una conversación o enrarecer una atmósfera. *El atravesado* es un relato largo con estructura de *bildungsroman*, una historia de aprendizaje callejero, de cómo aprender a pelear era la forma de ganar un espacio en un grupo o, como lo llama Michel Maffesoli (1990), una tribu. Partiendo de un fragmento de “Street Fighting Man”, canción de los Rolling Stones que habla de jóvenes, caos y disturbios callejeros, *El atravesado* es pura energía juvenil desbordada. Grupos de adolescentes que se van conformando al ritmo de las peleas callejeras, el cine y la música rock. En el trasfondo está una ciudad que trata de modernizarse y en ese camino va dejando algunos restos, fragmentos de cultura que van armando el universo simbólico de los personajes del cuento. A medio camino entre el relato largo y lo que en Francia se conoce como *nouvelle*, *El atravesado* sentó las bases poéticas y discursivas de lo que vendría en su siguiente novela, la más conocida de este autor nacido en 1951 en Cali.

Por su parte, *¡Que viva la música!* es la historia de un desclasamiento: el descenso de la adolescente María del Carmen Huertas desde el norte de Cali, burgués y roquero, hacia el sur de la ciudad, salsero y popular. Ella, personaje muy vital e impulsivo, se niega a pasar por los rituales de paso para convertirse en adulta y ve a la generación de sus padres como un fracaso. Es admitida en la Universidad del Valle, la más importante de la región, pero abandona y en su lugar echa a andar por la ciudad en busca de satisfacción a sus deseos, casi siempre asociados a la fiesta, el consumo de drogas y el disfrute de la música. Su camino es hedonista, siempre guiado por el instinto y las emociones. En este sentido, su actitud

⁶⁹ Hasta el momento de la muerte del autor (1977), estas dos fueron sus únicas obras publicadas. De hecho, su suicidio ocurre horas o días después de recibir los primeros ejemplares de *¡Que viva la música!*, editada por J. G. Cobo Borda para la colección de Colcultura. Al respecto, la tesis presentada en la Université de Nantes por Michelle Vázquez Soriano *Conflit créateur et projet littéraire dans les écrits d'Andrés Caicedo (1951-1977)* hace un análisis bastante riguroso de los textos publicados y no publicados por Caicedo, convirtiendo esa cuestión editorial en uno de los ejes de su investigación.

transmite una falta de conexión con visiones sobre el futuro. María del Carmen vive el instante y no hace planes a mediano ni largo plazo. Se niega a conseguir un empleo estable, reniega de su familia y se va de la casa. Aun cuando su padre le sigue enviando una mesada, se burla de los empleados y considera todo intento de normalizar su vida como una concesión al mundo adulto.

En su periplo, esta adolescente traza un panorama completo de la vida nocturna de los jóvenes caleños de comienzos de los setenta, movidos por discursos que van del marxismo al rock, de la izquierda procubana a la salsa, de la fascinación con la cultura pop al desprecio por el “imperialismo yanqui”. *Qvln*⁷⁰ es puro intertexto, diálogo, múltiples discursos. A la narración principal, llena de giros propios de la oralidad, se le cruzan letras de canciones, monólogos sobre distintos temas, formatos de test psiquiátricos, manifiestos, anuncios callejeros. Única en el campo literario colombiano del momento, *Qvln* es la novela que más se ha aproximado a retratar las culturas rockera y salsera de Colombia, al tiempo que abrió un camino para autores posteriores. A pesar de que hoy circulan ediciones en francés, inglés e italiano y es publicada en español por editoriales grandes como Alfaguara y Random House Mondadori, durante casi toda su existencia esta novela ha sido una lectura de culto, una especie de mandato secreto entre los jóvenes iniciados en la literatura colombiana⁷¹. La clásica edición de Plaza & Janes circulaba de mano en mano en colegios y facultades universitarias colombianas, mucho antes de que se convirtiera en un fenómeno editorial.

Con estas dos obras, Andrés Caicedo se convirtió en pionero en llevar la estética rock a la literatura, a la novela y al cuento específicamente. En sus narraciones, el rock es paisaje sonoro: los personajes escuchan rock en sus radios, asisten al cine a escuchar la música de Elvis, los Rolling Stones o Bill Haley. Cuando están entre amigos, hablan de rock, comentan sobre los grupos, sobre el significado de las canciones. El rock es también discurso, lenguaje social en el sentido de Bajtín (118)⁷². A través del registro de la oralidad, Caicedo elabora artísticamente los discursos que definen la vida social de la Cali de los setenta. Ya sea en la

⁷⁰ En adelante, se utilizará la sigla para abreviar el título de la novela.

⁷¹ Esta influencia sobre generaciones posteriores de jóvenes ha sido analizada en detalle por Víctor Hugo Valencia en su tesis doctoral titulada “Sentidos en torno al conflicto juvenil en Cali, Colombia: discursividad y mediaciones sociales elaboradas por un grupo de jóvenes lectores del escritor Andrés Caicedo Estela”, presentada en 2017 en la Universidad de la Plata en Argentina.

⁷² “En el momento histórico dado de la vida verbal-ideológica, toda generación en las distintas capas sociales posee su lenguaje”. (Bajtín 118).

voz de los narradores, ya sea en los diálogos, ya sea en la misma resonancia que adquieren ciertas palabras usadas de forma novedosa por el autor, en su universo narrativo podemos ver esos lenguajes que, según Bajtín⁷³, definen a cada uno de los grupos y segmentos sociales.

Por supuesto, esta vinculación con el rock hacía parte de una disposición general a inscribirse dentro del espectro cultural pop, que iba desde el cine de Hollywood hasta la literatura de William Burroughs, Anthony Burgess y el mexicano José Agustín. Era un joven obsesionado con los temas juveniles y en esa medida relataba todo lo que hacía parte de ese universo. Debido a su origen burgués, Caicedo pudo viajar a Estados Unidos en un par de ocasiones. Allí reforzó su conocimiento del cine y de la escena del rock. En su formación autodidacta, aprendió incluso a diferenciar la calidad de una edición en vinilo de los Rolling Stones (2015): “He visto que salió un último disco de los Rolling Stones, y tuve oportunidad de comparar ambas grabaciones: la de aquí (Codiscos) y la gringa. La diferencia es aterradora”. (124). Se convierte en un experto en la cultura rock y comprende todos los valores, ideas y debates asociados a ese universo. Su cercanía con el rock no era, valga mencionarlo, una excepción en los jóvenes de su generación.

Como lo han documentado ampliamente Sandro Romero Rey (2015) y Luis Ospina (2015), amigos cercanos del autor y hoy en día figuras importantes de la literatura y el cine colombiano, Caicedo se formó intelectualmente en el contexto del grupo de Cali, un movimiento heterogéneo de jóvenes artistas que lideró la dinámica cultural de esa ciudad a comienzos de los setenta. Articulado alrededor del espacio cultural *Ciudad Solar*, del Cine Club de Cali y de la revista *Ojo al cine*, todos fundados por Caicedo junto a Luis Ospina, Sandro Romero, Carlos Mayolo y Eduardo Carvajal, el grupo de Cali lideró una incipiente modernización del cine colombiano, hasta ese momento casi inexistente debido a la falta de políticas públicas y de iniciativa privada. Aunque ya el grupo de la revista *Mito* y el grupo de Barranquilla habían sido pioneros en la crítica de cine hecha en Colombia, el grupo de Cali fue un eslabón esencial en la configuración del campo intelectual de este país.

⁷³ En su extenso ensayo titulado *La palabra en la novela*, escrito originalmente entre 1934 y 1935, Bajtín desarrolla ampliamente su concepción sobre el plurilingüismo inherente a la forma novelesca. Aunque ya se expusieron algunas de estas ideas en la primera parte de este trabajo, no está de más resaltar que esas variaciones lingüísticas entre grupos sociales, que luego son incorporadas en la forma de la novela, son la base para la concepción poética abierta y dialógica de este autor ruso.

Dentro de los varios aportes de este movimiento, el fundamental parece haber sido la defensa de un ideal de cultura completamente vinculado con el universo pop y las prácticas juveniles. No solo escribieron sobre cine, sino que también hicieron películas de tema juvenil o vanguardista como *Angelita y Miguel Ángel* (Caicedo y Mayolo, 1971) y *Agarrando pueblo* (Ospina y Mayolo, 1977). De hecho, su visión del cine estaba influenciada por movimientos como la *Nouvelle Vague* francesa y el *New Hollywood*⁷⁴, ambos de marcado acento juvenil y provocador. Según se desprende de los testimonios del documental *Todo comenzó por el fin* (Luís Ospina, 2015) y del texto *Memorias de una cinefilia* (Romero Rey, 2015), las sesiones del Cine Club de Cali estaban ambientadas siempre con música rock o, en su defecto, salsa. Los gustos literarios, por su parte, estaban marcados por el costado más pop del canon, desde Edgar Allan Poe, pasando por Lovecraft y Burroughs, hasta llegar a J.D. Sallinger y Kerouac. Dentro de estas lecturas, que muchas veces estaban determinadas por la inclusión de temáticas juveniles⁷⁵, destaca el hecho ya mencionado de que Caicedo leyó al mexicano José Agustín, específicamente la novela *De perfil* (1966). Según se puede leer en los archivos que reposan en la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá, Caicedo llegó a escribir una breve reseña sobre esta novela, mostrando su gusto por este tipo de escritores asociados a la Onda mexicana, incluso por encima de la literatura beat estadounidense⁷⁶.

Aunque su reconocimiento se ha dado, sobre todo, de manera retrospectiva, los años de aprendizaje en el grupo de Cali sin duda ayudaron a estructurar la visión literaria de Caicedo, decididamente juvenil y marcada por la influencia de la cultura pop. A pesar de que su muerte prematura le impidió desarrollar una obra más amplia, su novela, sus cuentos, sus escritos sobre cine y, sobre todo, su imagen de rebelde y héroe incomprendido se fueron convirtiendo poco a poco en el eje de un culto que, en la década de los ochenta, fue extendiéndose por Colombia y, de forma más reciente, por algunos países de América Latina.

⁷⁴ Con el paso de los años, el grupo de Cali empezó a ser conocido popularmente como *Caliwood*, debido a que durante un breve periodo de tiempo, esa ciudad se convirtió en el epicentro de la muy incipiente industria cinematográfica nacional.

⁷⁵ De ahí su fascinación con *Un mundo para Julius* (1970) de Alfredo Bryce Echenique y con la novela *La ciudad y los perros* (1963) de Vargas Llosa.

⁷⁶ Al respecto, su hermana Rosario Caicedo confirmó el gusto de Andrés Caicedo por el libro *Abolición de la propiedad* de José Agustín: “Otro libro que le encantaba a Andrés decir que se lo había robado de la [Librería] Nacional, que le encantaba, que le fascinaba... lo que más le gustó del libro es que así fue como él descubrió a José Agustín, que fue uno de sus autores preferidos... pero lo que más le gustó de este libro fue el título: ‘Abolición de la propiedad’... profundamente transgresor, siempre, siempre... lo llevaba en el DNA – digo yo – este fue otro libro robado”. (Citada en Valencia 2017)

Esta consagración, sin embargo, se ha dado en el margen del campo literario colombiano. A pesar de que su novela *Qvln* obtuvo el Premio Nacional de Novela de 1977, su fama dentro de los lectores jóvenes se debe especialmente a su relación con valores asociados a un cambio generacional: heroísmo negativo debido a su suicidio; escritor que conocía a fondo el lenguaje de los jóvenes, sus preocupaciones y prácticas cotidianas; predilección por el rock y la salsa. Esa imagen de *outsider* le ha valido comparaciones con héroes suicidas del rock. En los comentarios a la autobiografía póstuma de Caicedo, el chileno Alberto Fuguet lo compara con Kurt Cobain y utiliza el título de la canción “My Body is Cage”, interpretada por Arcade Fire, como título del libro⁷⁷. En su momento, algunos periodistas los compararon también con Jim Morrison por su visión nihilista y por su negativa a envejecer. Podría incluso afirmarse que su imagen de escritor renegado, que prefirió una muerte joven, ha sido en parte la causa de su prestigio en el mundo de los roqueros en Colombia.

Aunque no despreciaba de forma explícita las obras de los grandes escritores de su tiempo⁷⁸, Caicedo expresó en su obra una visión de la juventud y de la cultura completamente nueva: su ámbito discursivo era la cultura importada y sus efectos sobre una generación joven, huérfana de ideales y de influencias. Al contrario de otros artistas de su generación, Caicedo no tomó partido por la izquierda o el discurso antiimperialista. Tampoco se inquietó demasiado por temas como la integración latinoamericana, las dictaduras o la recepción de la literatura latinoamericana en Barcelona o París. Cayó fascinado ante las imágenes de la cultura de masas y fue testigo de cómo estas daban sentido a la vida de los jóvenes. Sin proponérselo de forma explícita, dejó de lado temas como la violencia rural y el telurismo. Por supuesto, debido a la urbanización progresiva que vivía Colombia por entonces, otros escritores como Luis Fayad y Manuel Mejía Vallejo estaban dando un viraje hacia escenarios urbanos en sus narraciones. La diferencia estriba fundamentalmente en el corte que hizo Caicedo para diseccionar esa vida urbana: le interesaba la vida de los jóvenes, las fiestas, la rumba pesada, los conciertos, las peleas callejeras, la antesala del cine, las experiencias psicodélicas. Esta actitud creativa le valió el ser reconocido hoy en América Latina como un

⁷⁷ El texto de Fuguet sobre Caicedo se titula *Mi cuerpo es una celda* (2009).

⁷⁸ Se ha mencionado su gusto por el trabajo temprano de Mario Vargas Llosa, especialmente *La ciudad y los perros* (1963), que le abrió perspectivas para el tratamiento de temas juveniles.

precursor de la literatura post boom inscrita habitualmente en el movimiento McOndo. Al respecto, Alberto Fuguet escribió:

Andrés no era parte de la mafia y quizás ni siquiera sabía dónde quedaba Barcelona en el mapa. Él soñaba con revistas de cine, con Hollywood, creía que los jóvenes podían ser sus lectores y sentía que el rock era tan o igual de potente que las novelas o el cine. [...] Me gusta imaginarlo encarnando la idea del cinéfilo como mártir, el postadolescente latinoamericano alienado por Hollywood, el solitario que se comprometió con la pantalla mientras todos solidarizaban con la causa, el hermano mayor de McOndo, el link perdido al siglo XXI, el fan que escribía guiones de westerns y de películas de terror y devoraba las cintas de Rosen y Truffaut en los cines del centro de Cali. (Fuguet en Caicedo 34 - 41)

Nacido en Cali en 1951 y fallecido en la misma ciudad en 1977, Caicedo supo condensar en su obra muchos de los elementos definitivos de la vida de los jóvenes que vivieron la explosión demográfica y el crecimiento de las ciudades en Colombia durante el último cuatrienio del Frente Nacional. Los personajes de Caicedo son adolescentes de la pequeña burguesía caleña y, ocasionalmente, personajes jóvenes secundarios de origen más popular, todos enfrentados a la disolución de referentes tradicionales de identidad. Jóvenes conflictivos, trágicos, anónimos, desligados de todo proceso de inserción en la jerarquía social y por tanto arrojados al crimen, la violencia y la autodestrucción. La única certeza que parece surgir en medio del universo literario de Caicedo es el disfrute de la música y el placer hedonista de las drogas y la rumba. Al respecto, el escritor colombiano Fernando Cruz Kronfly menciona que:

Extenuados los relatos míticos del origen de las razas y los pueblos americanos, tenemos por delante el reto de aquella otra complejidad que se yergue en las abigarradas ciudades latinoamericanas, laboratorios de subjetividades demasiado complejas, desgarradas y descentradas, donde la sensibilidad premoderna coexiste inexplicablemente con la sensibilidad posmoderna. (236)

Aunque ha sido incluido en algunos de los más importantes textos de historia de la literatura colombiana contemporánea, su obra ha venido llamando la atención de lectores de otros países de América Latina, Europa y EE.UU de manera reciente. La primera traducción a otro idioma que se hizo de la obra fue al alemán en 1997, publicada por Hammer Verlag bajo el título *Salsavida* y traducida por Klaus D. Hebenstreit. Años después (2012), la obra fue traducida al francés bajo el título *Que viva la música!* (sin el signo de admiración de

apertura) por Ediciones Belfond con traducción de Bernard Cohen⁷⁹. De forma más reciente, en 2014 la novela fue traducida al inglés por Frank Wynne y publicada por la editorial Penguin dentro de su colección Modern Classics. Se trata de una obra imperfecta e interrumpida de forma repentina, pero que se viene convirtiendo en ejemplo claro del tipo de obra *underground* y de culto que poco a poco se va asimilando dentro del canon.

4.2. *El atravesado* o batirse a golpes como forma de socialidad

La puerta de entrada al rock en la obra de Caicedo es su relato *El atravesado* (1975). En cierto sentido, se trata de una prefiguración de la novela *Qvln*, de su universo juvenil, de su representación del lenguaje oral. Sobre todo, es una prefiguración de la estética rock. El leitmotiv de *El atravesado* es musical, auditivo. Antes de empezar la lectura, Caicedo nos pide que vayamos al disco *Beggars Banquet* de los Rolling Stones y escuchemos el tema “Street Fighting Man”⁸⁰. No toma el epígrafe de un libro famoso, de alguna obra leída en su juventud. Va a la música y, de inmediato, su móvil es sonoro. Toma un fragmento de la canción para que la escuchemos en su totalidad. Se trata de una canción sobre la violencia que se vive en las calles, sobre una generación que está incendiando el mundo que dejan los adultos. Es la canción más política de los Rolling Stones hasta esa fecha. Caicedo, aceptando su inglés deficiente, transcribió la letra al español: “El verano ya está aquí/ El tiempo para pelear en las calles es correcto” (Mick Jagger & Keith Richards). Caicedo quiere que leamos el cuento con esa música de fondo.

Luego, tenemos la portada que él mismo diseñó para la edición de 1975. Aceptando el dinero que le dio su madre como regalo de cumpleaños, Caicedo editó unos pocos cientos de copias de su relato en una imprenta de Cali. El diseño escogido para su portada fue un

⁷⁹ En una reseña sobre esta traducción al francés, Ricardo Abdalah (2012) menciona las dificultades que tuvo Cohen al traducir la obra, especialmente por su complejo registro de la oralidad de la época y por la musicalidad de su estilo narrativo, aspectos ambos que serán clave de nuestro análisis: “El español colombiano casi que se canta –dice Cohen–. Uno siente esa influencia de África, a lo mejor del Brasil vecino. Por eso tuve esa necesidad de conocer Colombia”.

⁸⁰ Otros dos relatos de Caicedo abren con epígrafes de los Rolling Stone. En “En las garras del crimen” cita un fragmento del tema “Tumbling Dice”, del disco *Exile On Main St.* de 1973: “Acaba con mis fuerzas/húndeme de frente/abandóname en la criminalidad”. El otro relato es *El pretendiente* (1972), que contiene un fragmento de “Sister Morphine”, incluida en el disco *Sticky Fingers* de 1972: “Here I am/ In my hospital bed”. Ambos incluidos en la edición de *Cuentos completos* (Alfaguara, 2014).

fragmento de la portada del disco *All meat music*, publicado sin autorización de los Rolling Stones en 1973⁸¹. El fragmento de la ilustración, usado por Caicedo y reproducido por él mismo en tinta, muestra al guitarrista Keith Richards en una actitud muy punk, agarrando fuerte la guitarra, con lentes oscuros y ropa negra. Es una carátula que evoca de inmediato el mundo juvenil, pero de forma irónica. Como lo expresó Sandro Romero Rey, amigo de Caicedo y conocedor de su obra: “Un disco pirata, que sirve de modelo a una edición “Pirata de calidad”⁸², para un autor que terminaría siendo el paradigma de los autores contestatarios colombianos”. (99). En este sentido, Caicedo inscribe su escritura en el costado *underground* de la cultura del rock, el lado pretendidamente “auténtico” de esa criatura bifronte. El costado opuesto, es el artificio comercial, la impostura.⁸³Aunque sabía que los Rolling Stones en 1975 eran ricos, famosos y aceptados socialmente, Caicedo creía en la existencia de una reserva de disidencia e ironía en su música. La imagen de Keith Richards que copia quiere transmitir esa actitud desafiante, que mira de frente y se impone.

El atravesado es un cuento sobre el acto de batirse a golpes como una forma de socialización y de reafirmación de roles dentro de un grupo. El personaje central del relato, un joven de clase media baja, cuenta su vida junto a las pandillas del sur de Cali en los sesenta. Todo en su relato gira en torno a la pelea callejera y a sus leyes. Por supuesto, los héroes que inspiran esta vida de “galladas”⁸⁴, de peleas por territorio, por respeto y por liderazgo, son tomados de películas de culto: *Rebel Without a Cause* (N. Ray, 1955), *Blackboard Jungle* (R. Brooks, 1955). El personaje de *El atravesado* se mete al cine toda la mañana y en la tarde sale a buscar pelea, a tratar de ser a través de ese acto ritual de batirse a

⁸¹ En el contexto de la música rock, este tipo de grabaciones no autorizadas, pero que se convierten en piezas de culto, son conocidas como *Bootlegs*. De cierta forma, la existencia de estos *Bootlegs* es un juego con esa pretensión de autenticidad tan presente y tan elusiva en la estética de la música popular contemporánea. En muchos casos, esos *Bootlegs* son autorizados luego por los artistas y sus disqueras, dando su sello de garantía a estas producciones piratas que desafían en principio las reglas de juego en la industria.

⁸² Este fue el nombre que le dio Caicedo a la editorial apócrifa con la que publicó *El atravesado*.

⁸³ Aunque, insistimos, esas valoraciones son transitorias, vagas. Lo auténtico de hoy puede ser la farsa del mañana. Cuando recién llegaron las guitarras eléctricas, estas fueron vistas por el público folk de izquierda como una degeneración de la tradición. Años después, la guitarra eléctrica se convirtió en instrumento de medida de otra forma de autenticidad. Tocarla de cierta forma, implicaba respeto o profanación de la tradición.

⁸⁴ Este término “galladas” es utilizado de forma muy común en la jerga juvenil del centro y el occidente colombiano. Sería equivalente a una pandilla.

golpes. De esta forma, va construyendo una simbología; ve su vida de pequeño *gangster* como si fuera posible ser James Dean:

A Edgar Piedrahita lo conocí una tarde por San Fernando. Yo pasaba por el parque de la 26, y allí estaba la “Tropa Brava”. Yo ya sabía que existían, pero nunca los había visto en la vida real. En ese tiempo eran como 50, después serían más, cuando dieron Rebelde sin Causa. (9)

El atravesado es el relato de una apertura, de un despertar. La historia narrada está vinculada con la dimensión cinematográfica de la estética rock, que fue la que trajo ese mundo roquero, disidente y juvenil, a la vida de las ciudades colombianas. Según lo sabemos gracias a las investigaciones de Celnik (2018) y Cepeda (2012), el rock se dio a conocer en Colombia a través de tres caminos: la llegada de militares estadounidenses a algunas bases instaladas en territorio colombiano; la creación de emisoras radiales especializadas como las de Jimmy Reisback y Carlos Pinzón; la proyección de películas que corresponden a la etapa del rock and roll: *West Side Story* (Robert Wise 1961), *Rebel Without a Cause* (Nicholas Ray 1955), *Rock Around the Clock* (Fred Sears 1956) y *Blackboard Jungle* (Richard Brooks 1955). Esta última línea de aprendizaje es la que más influye en la vida de este atravesado. En estas películas está el ímpetu del rock en sus comienzos, su vínculo inicial con la violencia juvenil y la conformación de grupos: “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”. (15). Al respecto, Celnik (2018) cita un relato de Luís Ospina sobre la llegada de estas películas a Cali:

El cineasta Luís Ospina tiene muy frescos los recuerdos sobre cuando se estrenó la película *Al compás del reloj* en el teatro Aristi de Cali: “Fue un caos. Hubo una asonada tremenda por cuenta de dos pandillas o barras que no lograron entrar al teatro [...] El Aristi tenía una capacidad para unas 1200 personas y la expectativa que generó la película desbordó todos los cálculos. Así que unos 200 jóvenes que se quedaron por fuera se colaron en el teatro y no dejaron proyectar la película”. Esta escena, que luego fue revivida por Andrés Caicedo en *El atravesado*, es el fiel retrato de lo que podía generar el rock and roll entre la juventud del país. Gracias al cine, en Cali existieron algunas bandas de rock que intentaron conquistar audiencias hacia los primeros años de la década del 60 como Los Gatos Negros [...] su modelo a seguir era el de la música del cine y la que sonaba en algunas emisoras. (43)

En su relato de los hechos, Caicedo habla sobre las distintas “galladas” de la época, sus luchas territoriales, sus uniformes, las ideas y valores que los convocaban. Llevado siempre por el registro de la oralidad, el autor va mostrando las hablas de la calle, los códigos de comportamiento, los ritos de paso para entrar al grupo, etc. Con esto, Caicedo logra conectar la llegada del cine juvenil con la energía inicial del rock, su vitalidad, su violenta

forma de apropiarse del espacio y de mostrar el cuerpo. No se trata de un escenario de fondo para las acciones de sus personajes. En *El atravesado* ir al cine, a una fiesta, a una pelea callejera, no son meros pretextos para desarrollar un personaje y una trama. Son vivencias reales, cargadas de inmediatez y de una simbología profunda: en la escena de la entrada del cine, cuando se reúnen las pandillas, hay una solemnidad por el motivo que los convoca, por poder ver la película y por eso se suspenden las peleas. Se hace una tregua en aras del cine, experiencia que, como la música, implica un disfrute compartido que muchas veces deviene en motivo para establecer vínculos personales y afectivos. De nuevo, como en Shusterman y Frith, de lo estético a lo ético. A continuación se cita un fragmento de este episodio, que muestra a su vez la forma en que Caicedo registraba la polifonía inherente a la expresión oral de las bandas o pandillas de la época. No solo a través de la utilización de palabras y expresiones del slang como “galladas” (pandilla), “ponerse moscas” (estar alerta), “mano” (amigo, compañero), sino especialmente en la organización del diálogo, que registra distintos hablantes sin especificar quién dice cada cosa, a la manera de un coro teatral:

Eran tiempos muy distintos a estos. Cuando estrenaron *Al compás del reloj*, con Bill Haley y 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, y todos con uniformes confeccionados por la mamá del Jirafa.

[...]

A qué hora es que van a abrir el teatro.
Que si no lo abren lo tumbamos.
Que se suban a ese radio, decía Edgar dando saltos.
Ritmo, que le suban.
Que no va más.
Que cómprale pilas.
Que están nuevas, no ves o qué.
Yo no veo, yo oigo.
Conseguite una radiola, entonces.
Nada de peleas muchachos.

Era que había que ponerse moscas con los “Rojos”, que estaban recién fundados y tenían cara como de querer pelea, que si había manoplas, que pa’ qué manoplas si yo con esta derecha tengo.

Que sin buscar bronca porque nos quedamos sin ver la cinta.
Que se pongan de este lado a los que les gusta más la pelea, y de este otro a los que les gusta más el cine.
Que no jodan.
Entonces sonó aquella sirena, la policía?

No, después de la sirena salió un gringo gordito del teatro y dijo muchachos qué es lo que pasa, ahora no me vais a dañar el teatro, eh? Calmaos, calmaos y comprad las boletas, que pronto abriremos las puertas para que podáis ver la fabulosa película Al compás del reloj, aquí nadie os ha obligado, la gente responde según la calidad, si o no? ¿Cuento entonces con vuestra amable cooperación?

Todo el mundo alzó las manos y dijo sí, que tenía razón, que había que hacer cola para ver a Bill Haley. Y yo no era que estuviera muy contento porque no hubo pelea. Pero ni modo mano, también me gustaba el cine y los muchachos iban y hablaban con los enemigos. (13-15)

De la misma forma que en las películas mencionadas, en *El atravesado* la dinámica de pertenencia/exclusión de un grupo juvenil marca la cotidianeidad de los personajes. A través de ritos de paso que implican el dominio de una habilidad o saber, los personajes pueden luego entrar al grupo, *ser* a través de la aceptación en la colectividad. Estar fuera es no ser o ser renegado, abrir fronteras y crear nuevos grupos. Se niegan a reproducir los viejos esquemas de socialización, pero no intentan destruir la sociedad, sino construir espacios al margen de esa sociedad. En el relato de *El Atravesado* leemos sobre personajes que son hijos de madres solteras, de hogares rotos, jóvenes sin expectativas de futuro, empleo o educación. Sin embargo, su discurso no es de transformación. No están en condiciones de elaborar un programa político con unas demandas específicas. Se saben fuera de la sociedad, pero tampoco proponen alternativas de cambio.

En cualquier caso, se trata siempre de subjetividades en el límite, en proceso de devenir, en tránsito. Saliendo de lugares e instituciones que no logran responder a sus exigencias, crean escenarios temporales de socialización: el cine, las peleas y la música. Debido a su edad y al momento definitivo que experimentan, los personajes de Caicedo, no solo en *El atravesado*, están siempre en una situación que el antropólogo español Manuel Delgado describe como liminal, es decir, fronteriza, moldeable, transitoria. Retomando el concepto de la anomia propuesto por Durkheim, Delgado propone que las situaciones de conflicto social en el espacio público de las ciudades marcadas por cambios sociales y culturales fuertes están cargadas de esta condición liminal. Ante las crecientes y novedosas demandas y necesidades espirituales, culturales, simbólicas, económicas, etc., que se viven en momentos de cambio (en este caso la ya mencionada urbanización y modernización de las ciudades y la arremetida de la cultura pop y la contracultura juvenil), las instituciones tradicionales se ven desbordadas y no logran conectar con los discursos emergentes. Esto

supone, como es obvio, una crisis en los mecanismos tradicionales de socialización y de identificación. En palabras de Delgado:

La situación generalizada de disgregación, consecuencia del debilitamiento de las estructuras tradicionales, hace que el mundo actual esté atravesado en todas direcciones por esa anomia y conozca con frecuencia expresiones de efervescencia social no finalista, basada en pasiones anárquicas e incontroladas y en ansias humanas no saciables fácilmente. (91)

En este punto, Delgado nos remite a los trabajos del antropólogo Víctor Turner y su reelaboración de la teoría de los ritos de paso de Van Gennep. Según Delgado, Turner entiende que en las comunidades tribales, los miembros jóvenes atraviesan por un estado denominado liminal en el que son despojados de todos sus atributos sociales con el propósito de prepararse, de hacer *tabula rasa* para asumir su nuevo rol en la comunidad. Esta situación liminal ubica al individuo en una especie de nada ritual en la que es temporalmente vulnerable, influenciable. Durante la situación liminal, “el estado del sujeto del rito - o pasajero - es ambiguo, puesto que se le sorprende atravesando por un espacio en el que encuentra muy pocos o ningún atributo, tanto del estado pasado como del venidero. (Turner citado en Delgado 106). Traída al contexto de lo urbano moderno, la teoría de Turner sirve, según lo muestra Delgado, para comprender este tipo de sensibilidades marginales que abundan en la obra de Caicedo. Al no poseer ningún atributo, el adolescente, ser liminal por naturaleza, se halla en el terreno de la posibilidad, sopesando opciones, rechazando unas, aceptando otras. Es por eso que viven en permanente contradicción, sabiendo aquello que rechazan pero sin saber bien qué quieren a cambio. Por el momento, la respuesta a esa *liminalidad* son estos discursos contemporáneos como el rock y el cine, sin vínculo con lo familiar, lo nacional o lo tradicional. Una imagen modernizadora en la que pueden caber todos. Una posibilidad de definirse y de definir el mundo que imaginan esos jóvenes. La situación liminal, origen de todas las ambigüedades y contradicciones culturales, es también la base para la asimilación de lo nuevo, para la apertura hacia la renovación y el cambio:

Lo liminal puede ser considerado como el No frente a todos los asertos positivos, pero también al mismo tiempo como la fuente de todos ellos y, aún más que eso, como el reino de la posibilidad pura, de la que surge toda posible configuración, idea y relación [...] La situación liminal rompe la fuerza de la costumbre y abre paso a la especulación. La situación liminal es el ámbito de las hipótesis primitivas, el ámbito en que se abre la posibilidad de hacer juegos malabares con los factores de la existencia. (108)

Esa condición liminal, de estar en el margen, en una especie de *no man 's land*, es central en la narrativa de Caicedo. Es precisamente gracias a esa situación que su universo

es también el de la novedad y el cambio generacional. Están dejando un mundo atrás, pero no quieren mirar y recoger los restos de su pasado. Mejor dejar atrás lo viejo, lo caduco, lo rancio. Mejor darle paso a lo nuevo, así esa novedad sea amenazante, violenta y oscura. De este modo, se abre paso una visión de la modernidad vinculada con la cultura pop anglosajona y que a su vez rechaza la tradición. Finalmente, el personaje de *El atravesado* crece, deja las pandillas, deja las peleas, pero permanece ya atado de por vida al cine y al rock. Ha optado por un camino. Él y otros miles de jóvenes colombianos rechazaron el pasado cultural y se dejaron arrastrar por un porvenir incierto y extranjero que aparecía como más cercano y auténtico para ellos. Al final del relato, escuchamos al personaje decir:

Ahora, mire, yo sé quién se va a olvidar de West Side Story, de Rebelde sin causa, pero a mi no me gusta ver a esos muchachos viviendo en el pasado, hay un grupito como de seis, claro que tampoco me pongo a batirlos ni a decirles nada, es que se sienten mejor con su tristeza, y yo los veo tratando de hacer aún la paradita esa con la navaja que le hacían a James Dean el primer día de clases: mandarla de una mano a la otra en mitad de la pelea [...] Después todo siguió igual por estos lares. Menos el cine norteamericano, que cambió de onda. Ya no nos volvieron a traer galladas ni delincuencia juvenil, sino pura comedia con Doris Day, y ahora pura paz y amor y droga. (17-23)

En el caso específico de Cali, el cambio generacional y de valores se dinamizó por los cambios que vivió la ciudad a causa de la realización de los VI Juegos Panamericanos en 1971, una importante competencia deportiva continental. Según lo refiere el historiador Edgar Vázquez Benítez, el alcalde Carlos Holguin Sardi, a través del ICT (Instituto de Crédito Territorial), encabezó un proyecto de desarrollo de infraestructura a partir de 1969⁸⁵. Con el afán de transformar urbanísticamente la ciudad para acoger el evento, se construyeron y pavimentaron avenidas y calles neurálgicas (Av. Primera, Autopista Suroriental, Av. Simón Bolívar), se construyeron y ampliaron escenarios deportivos (estadio Pascual Guerrero, gimnasio Evangelista Mora). Si bien se transformó la ciudad en términos materiales, este proyecto de modernización contrastaba con la agitación y represión del movimiento estudiantil que se vivía de forma paralela. Como era de esperarse, el crecimiento de la ciudad no solo tuvo consecuencias a nivel urbanístico. Nuevos barrios surgieron en la década del sesenta (algunos como producto de la migración del campo a la ciudad ocasionada por la violencia partidista de los años 50), la clase media vivió un crecimiento significativo y la

⁸⁵ Esta transformación urbanística y social de Cali está muy bien plasmada en la obra fotográfica de Fernell Franco. Su famosa serie *Prostitutas* (1972) fue expuesta, de hecho, en la sede de Ciudad Solar.

juventud universitaria empezó a tomar un papel más activo en las dinámicas sociales. Este panorama general de cambio y agitación tuvo su punto más álgido con la toma de la Universidad del Valle por parte de la policía, hecho en el que resultó muerto un estudiante. Estos acontecimientos fueron asimilados por Caicedo en *El atravesado* y, como veremos más adelante, en *¡Que viva la música!* En cuanto al relato en cuestión, el personaje central atraviesa un episodio de alucinación al cruzar por un túnel de construcción de las obras de infraestructura mencionadas. En esta escena, de claro ambiente gótico, el personaje se enfrenta a un monstruo que identifica como una araña. Logra vencer ese miedo y sale al otro lado del túnel, a contemplar una ciudad que ha dejado de ser una pequeña capital para convertirse en una urbe moderna:

Claro que uno no se olvida. Y cuando vienen los días en los que me siento solo, me voy para la montaña de mi aventura a ver los obreros que construyen edificios para los VI Juegos Panamericanos. Exactamente encima del túnel mío han construido una torre de propiedad horizontal, y ya no queda nada de montaña: han puesto parques de recreo para los niños de los edificios. Seguro el túnel les sirvió mejor para levantar los cimientos. (29)

Según Valencia (2017) y Vázquez Benítez (2001), estos cambios urbanísticos y sociales se convirtieron, con el paso de los años, en el punto de partida de una supuesta modernización de Cali.

[Los caleños] intentaron entrar en la modernización con los ojos abiertos, y se dispusieron a aceptar el evento deportivo como si fuese un nuevo comienzo para la difícil integración social precedente. Los juegos fueron y siguen siendo el mito fundacional de la modernización urbana y del civismo caleño que, como se verá en lo sucesivo, no fue tal. (Valencia 58)

Modernización parcial, excluyente, contradictoria. Como lo señalan Safford y Palacios (2002), Vázquez Benítez (2001) y Valencia (2017), el crecimiento urbano fue también el germen de barrios periféricos como Siloé y Aguablanca, conocidos hoy por su historia de conflicto y por ser golpeados por la segregación social y económica⁸⁶. Estas contradicciones fueron el combustible de las protestas estudiantiles y, por supuesto, de otras expresiones de violencia menos organizadas y politizadas como las que aparecen en *El atravesado*. Estas contradicciones incluyen también la apertura de estos jóvenes hacia la influencia cultural llegada a través de los cada vez más ubicuos medios masivos de

⁸⁶ Al respecto, Vázquez Benítez señala: “[...] además de que, por la carencia de servicios públicos domiciliarios y por sus bajos precios, estas tierras fueron ocupadas legal o ilegalmente por estratos sociales de muy bajos niveles de ingreso. Se consolida, pues, un proceso de distribución social del espacio urbano que muchos urbanistas, refiriéndose a Cali, denominan “las dos ciudades”: la de los integrados y la de los excluidos en términos socio – espaciales”. (270)

comunicación: la ciudad creció, la población creció, los conflictos aumentaron y los referentes juveniles para enfrentar esas situaciones nuevas eran el cine, el rock y la salsa:

Como era apenas lógico, la proximidad de los Panamericanos y las “inoportunas” marchas estudiantiles caldearon los ánimos entre establecidos y marginados; hasta que el 26 de febrero de 1971 (cinco meses antes de las justas deportivas), lo que sería una marcha más de protesta termina convertida en un acto represivo sin antecedentes. Mientras transcurría la marcha, la policía intentó tomarse la Universidad del Valle y es así como termina muerto un dirigente estudiantil en confusos hechos. Los disturbios entonces se propagan por toda Cali y al final de la jornada se contó un saldo de más de 30 ciudadanos asesinados, aunque el número de muertos al final dependía de la fuente que los anunciara. Para Andrés Caicedo, este hecho histórico sirve como final perfecto de su cuento *El Atravesado*. (Valencia 59)

Promediando el relato, el personaje va a una fiesta familiar, se enamora de su prima, fracasa, toma conciencia de las diferencias entre clases sociales. Se sabe marginal, atravesado. Luego se refugia en el cine, perfecciona sus habilidades para la pelea de la mano de un instructor japonés. Un proceso de crecimiento emocional y personal. Se interesa por la historia de su familia, de su ciudad. Ve a sus antiguos amigos de pandillas como parte de un pasado lejano, que solo reaparece al final del relato, cuando narra los enfrentamientos con la policía ocurridos en la noche del 26 de febrero. Una forma magistral de terminar la narración: una Cali con mejor infraestructura, pero con una agitación social incontenible. Un pasado que queda atrás y un porvenir incierto:

El 26 de febrero prendimos la ciudad de la Quince para arriba, la tropa en todas partes, vi matar muchachos a bala, niñas a bolillo, a Guillermito Tejada lo mataron a culata, eso no se olvida. Que di piedra y me contestaron con metralla. Que cuando hubo que correr corrí como nadie en Cali. Que no hay caso, mi conciencia es la tranquilidad en pasta, por eso soy yo el que siempre tira la primera piedra. (55)

4.3. La estética rock como disolvente de fronteras: el rock también es cultura

¡Qué viva la música! comienza en la habitación de una casa de la burguesía caleña, a principios de los setenta. El personaje, María del Carmen, es un trasunto del autor. Tiene algo de autobiográfico, pero desborda la dimensión confesional. Es ficción en todo el sentido, una posibilidad de lo humano que se desprende de la imaginación. Luego de la visita de su amigo, Ricardito, inhala cocaína encima de una copia de *Los de abajo* de Mariano Azuela (1916)⁸⁷ y sale a caminar por Cali a buscar fiesta, mientras la música marca la pauta geográfica y

⁸⁷ No parece ser un gesto gratuito. Teniendo en cuenta el contexto de transición del personaje, quien abandona el marxismo y la universidad, el acto reviste un gran simbolismo.

emocional. Allí se encuentra con todos, con las “galladas” de la ciudad, con el mundo joven. *Qvln* es una novela generacional que habla desde una narradora, pero que incorpora voces a través de la representación de la oralidad: *Mancito* (*hombre joven*), *pelada* (*mujer joven*), *gallada* (*pandilla*), *gosgrin* (*personas estadounidenses*), *mano* (*amigo*), *perico* (*cocaína*), *rezandería* (*arrepentimiento*), *chicharra* (*último trozo de un cigarrillo de marihuana*), *cuchitriles* (*hoteles de mala muerte*). Es plurilingüe en el sentido de Bajtín (1986), es la palabra en sus significados múltiples. Leer *Qvln* implica por eso un esfuerzo para el lector que no está familiarizado con la jerga de los jóvenes caleños de la época. Su utilización de las palabras demuestra que no está trabajando con el significado tomado del diccionario, sino teniendo en cuenta toda la carga semántica que esas palabras adquieren en su vida social, orgánica, auditiva. Siguiendo a Bajtín, en *Qvln*: “Cada palabra huele a los contextos sociales en los cuales ha vivido con intensidad; todas las palabras y formas están pobladas de intenciones”. (121).

En esta novela están presentes los discursos sociales sobre la juventud de la época. La mañana en que empieza la novela, María del Carmen se debate entre ir a una reunión con un grupo de marxistas o buscar una fiesta. Dos opciones, dos discursos. La decisión está tomada: la chica sale de su casa junto a su amigo y se entrega a una dinámica de fiesta continua. Lo que parece ser un impulso puramente instintivo, dionisiaco, se va revelando como un proceso de crecimiento (¿destrucción?) personal impulsado por el deseo. El personaje ve, analiza, escucha, siente. Está atenta a los discursos, a los ritos, a las modas, a los códigos: ¿Dónde conseguir cocaína? ¿Quién tiene el mejor sistema de sonido? ¿Quién trae los discos más recientes luego de su viaje a EE.UU.? ¿Cuál es la camisa más apropiada para lucir un sábado en la tarde? ¿los Beatles o los Rolling Stones? Que un personaje femenino pueda hacerse este tipo de preguntas, que pueda plantearse tales alternativas, es una novedad sin precedentes en el campo literario colombiano y expresa, a su manera, una serie de cambios sociales profundos. No se trata solo de la novedad de que un joven se decante por el rock como estilo de vida, sino que pueda decidir sobre su cuerpo y su vida de forma tan libre. Si bien es cierto que esa autonomía individual estaba, en muchos casos, reservada a mujeres de la burguesía y la pequeña burguesía de las grandes ciudades, es imposible no advertir en este personaje una síntesis de algunas transformaciones sociales de gran impacto. María del Carmen, al comienzo de la novela, habla el idioma de los jóvenes burgueses de Cali, abiertos

a distintas opciones vitales. Al respecto⁸⁸, Safford y Palacios (2002) comentan estos cambios en la composición de la sociedad colombiana de la época:

Al separar radicalmente la sexualidad de la procreación, la píldora anticonceptiva abrió el campo a nuevos valores y conductas sociales que tenían que ver con las relaciones entre los géneros, la educación de los afectos, la formación y la vida de las parejas, la preferencia sobre el número de hijos. Y aumentaron las posibilidades del ingreso de la mujer a la educación media y superior y a los mercados formales e informales de trabajo. Todo esto repercutió en el tamaño de las familias, el cuidado y la manutención de los niños, la mayor aceptación social e igualdad legal de las madres solteras o abandonadas y de los hijos por fuera del matrimonio. (553)

La escogencia de un personaje femenino por parte de Caicedo no es, entonces, un capricho. Es una posibilidad composicional que está en plena sintonía con el contexto social. Se trata de un personaje que atraviesa un proceso de aprendizaje, que se construye en relación con los discursos sociales que tiene a disposición. Mientras se nos presenta, va mostrando la importancia de la música, de los discos. Pero, desde el comienzo, se posiciona desde la ignorancia, desde los márgenes. Para María del Carmen la cultura es la música rock, es saber las letras de las canciones, es saber identificar a una estrella de Hollywood. De entrada, está abriendo una perspectiva sobre la cultura, no ya como lo europeo-moderno, sino como lo anglo-moderno. La cultura pop es el futuro, es el mundo en el que es posible *ser* a través de la música que escuchas, de las películas que admiras, de la gente a la que frecuentas. Lo otro, lo adulto, lo regional, no es opción. En el siguiente pasaje de la novela, el grupo de jóvenes liderado por María del Carmen debate sobre cuál emisora sintonizar en sus radios mientras caminan. Pasan de una canción popular tradicional “Llegó borracho el borracho”, que desechan de inmediato, a una ranchera conocida en Colombia debido a la fuerte influencia de la cultura mexicana en los sectores populares: “Por la lejana montaña...”. Toman una posición frente a la música popular, en la que el idioma pasa a ser fundamental. En un momento, María del Carmen se refiere a la versión en español de la canción “House of the Rising Sun”, interpretada por la agrupación bogotana The Speakers. Antes de esto, el personaje parece inclinarse por la versión en inglés interpretada por Eric Burdon & The

⁸⁸ Vázquez Benítez (2001) se refiere también a estos cambios, específicamente en la ciudad de Cali: En la década de los años setenta Cali vivió cambios significativos que le dieron un viraje a la historia de la ciudad: se consolidó la irrupción de la mujer en los mercados de trabajo, asociada a cambios en la mirada sobre la sexualidad, la fecundidad, la maternidad y la infancia. Se acentuó la reducción del ritmo de crecimiento demográfico, se fragmentó y se redujo el tamaño de la familia y, a la vez, aumentaron significativamente los tipos y el número de familias. (305-306)

Animals. No es una cuestión política de su parte. Al menos no de forma consciente. Es más una forma de pertenecer, de buscar el espejismo de la “autenticidad”, central en la estética rock:

El radio, en su inconstancia, cambió de Rock pesado a Llegó borracho el borracho, que yo mutile en el acto (Tico también), para que se diera una sinfonía de rasguídos y chillidos buscando la mejor estación, el acuerdo. “No hay música”, 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. “Localice”, 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 solito 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” [...] 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. 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, hasta la ciudad, atraído por su ronroneo de gato, dispensándonos entonces, por primera vez en ese sábado, la sombra total. Con ella vino brisa del mar. “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”. (71-72)

Varios elementos destacan en el fragmento anterior. Por un lado, la importancia de la fidelidad del sonido, de la intensidad del volumen, algo que sin duda nos remite al paisaje sonoro del momento: donde hay un grupo de jóvenes, hay música a altos decibeles; para el oído de algunos, se trata de ruido. Luego, el énfasis en la necesidad de escuchar el rock en inglés: un requisito de autenticidad. Finalmente, la dinámica de grupo, de tribu, que rige toda la escena. Para pertenecer hay que seguir los códigos. Dentro de estos elementos, el uso del inglés como presunta lengua del rock merece una consideración especial. El problema de la dependencia cultural no se plantea de forma consciente aún. Saber de rock es tener cultura, no hay otra opción: “Nadie sabe lo que son los huecos en la cultura. Todos, menos yo, sabían de música”. (49). El crítico estadounidense Raymond L. Williams, quien fue uno de los primeros extranjeros en llamar la atención sobre la importancia de *Qvlm* en el campo literario colombiano, menciona esta cuestión en su capítulo dedicado a la novela (1981). Para él, esta obra era la expresión literaria de todas las contradicciones culturales que enfrentaban los jóvenes en las ciudades colombianas. Con respecto a esta cuestión, Williams plantea: “En términos más metafóricos, su circunstancia es paralela a la de su generación ante la cultura:

está en un punto de crisis cultural que varía desde la nada hasta la dependencia de una cultura extranjera”. (65).

En este sentido, se plantea la discusión del rock y en general de la cultura pop como pasajes de entrada a la modernidad. Estar en el ritmo de los tiempos, pertenecer a una colectividad imprecisa y, algunos dirían, imaginaria, que garantiza estar en sintonía con las innovaciones, con la nueva ola musical. Esa modernidad está representada en esa experiencia compartida de la que habla Simon Frith (*Fragments of a Sociology*): “The music (whether folk or pop or rock) is not made by a community, but provides particular sorts of communal experience” (164). Entender las letras en inglés, saber las historias personales de los ídolos del rock, conocer de fechas de discos, todos esos requisitos necesarios para pertenecer a ese grupo inestable e impreciso que es el de la juventud rockera. Nadie sabe quiénes son sus miembros, pero es posible reconocerlos por marcas externas de identidad: una prenda de vestir, un corte de pelo, una marca de botas, los sitios que frecuenta. La novela plantea ese diálogo con el lector, lo empuja a reconocer los símbolos, palabras, actitudes que pertenecen al ámbito de lo juvenil, del rock, de la calle. Dentro de estas marcas, hablar inglés es una barrera o una puerta de entrada a la tribu imaginaria del rock:

Tenía yo un radio viejo en mi cuarto y pensé en sintonizarlo, pero recordé que me habían prestado discos. Me los prestó un amigo, Silvio, que me dijo: “Se los presto para que aprenda a oír música”. Porque le tenía confianza, pues lo conozco desde chiquito, me le quedé callada, que hubiera sido otro, cualquier alimaña de la noche, le digo: “Hágame preguntas a ver si es que me raja”. Pero Silvio era sincero y si se interesaba por mí, por mi cultura, y además era verdad que yo no sabía nada de música. La que más sabía era Mariángela: decía nombres de músicos y de canciones en inglés. (57)

Luego de esta reflexión inicial, la relación con el idioma de la música será crucial en el desarrollo de la novela. En casi toda la primera parte de la obra escuchamos a María del Carmen preocupada por no saber inglés, por estar junto a un amigo que pueda traducir para ella las canciones. Como veremos luego, su posterior giro ideológico-musical se basa en ese retorno al español como lengua de origen, como territorio familiar. De forma implícita, la novela aborda un debate sobre el nacionalismo cultural vigente en el momento de su escritura. La primera parte del libro toma partido por el horizonte de la cultura pop como marco referencial, como sistema de valores que conforma un grupo o una tribu urbana. El inglés es, en este punto, puerta de entrada para el rock, para el ritual de conocer la letra, los mitos sobre un guitarrista, la trama alrededor de la muerte de tal o cual cantante. Es un territorio para la

puesta en escena del deseo, en este caso compartido con sus amigos y con una masa de desconocidos que celebran la noche a través del rock. Como en *El atravesado*, son personajes liminales, en tránsito, dejando atrás los referentes familiares de identidad y abriéndose a nuevas influencias. En palabras de Raymond L. Williams, este personaje, al igual que los demás habitantes de las obras de Caicedo, vive en un estado permanente de contradicción, de ambigüedad. Rechaza la tradición, la religión, la política, la familia y el estado, pero no tiene una propuesta alternativa. Sabe que esas instituciones están caducas, pero no sabe muy bien cuál es la respuesta a este vacío. No sabe hablar inglés, pero sabe que debería saberlo para poder dar un paso adelante en su nueva identidad, en su nuevo rol. Al respecto, la investigadora colombiana Tamara Peña Porras plantea unas reflexiones muy esclarecedoras en las que compara a los personajes de Caicedo con Oskar Matzerath, el eterno niño de *El tambor de hojalata* (1959) de Günter Grass:

El mundo cultural de María del Carmen no se remite al concepto tradicional de Cultura, asociado a la historia oficial, a la convivencia ciudadana, a formas ideológicas fijas e invariables; su mundo traspasa y violenta esa barrera. Entre otras razones porque ese mundo se encuentra en crisis; sus instituciones no corresponden a la realidad, no existe ni fe religiosa ni creencia política capaz de aglomerar las expectativas de estos pequeños Oskar Matzerath, para quienes no existen oportunidades de desarrollar su proyecto personal de vida. Por eso, tal vez, se rehúsan a crecer y prefieren construir un mundo propio. (215)

La adopción del inglés es aquí un acto de supervivencia, una necesidad social, un requisito ritual. No es político en un sentido tradicional. No se trata de negar el español en un acto antipatriota y aceptar la lengua extranjera como un territorio superior o ideal. Es más bien una condición para poder pertenecer, para apropiarse de códigos secretos. Al respecto, Carlos Monsiváis (*Aires de familia*) parece ser el crítico latinoamericano que vio con más detalle esta cuestión:

De 1960 a 1970, aproximadamente, se ataca a los adictos al rock por su falta de nacionalismo. En cada país, se imponen versiones «nacionales» del rock, muy azucaradas debido a la censura social, eclesiástica y gubernamental. Y por eso la vanguardia juvenil extrema lo que, desde fuera, se califica de «desnacionalización». Pero los rockeros, muy específicamente, ven el inglés como el idioma de las visiones más significativas. La «americanización» (en rigor, la diversificación) es inevitable, en su caso no por simpatías políticas o afanes colonizados, sino por ser un trámite de eliminación de controles, la puesta al día de las sensaciones. (169)

Ese “ponerse al día en las sensaciones” que menciona Monsiváis es crucial para la cuestión generacional, para la experiencia común de ser un joven roquero. Esa pertenencia es, por supuesto, provisional. Las lealtades en las tribus urbanas son temporales. Mañana

puede ser punk, luego puede ser gótico. Pese a esta inestabilidad, para pertenecer hay que poseer primero un código secreto, un lenguaje común. Aprender inglés, luego saber las referencias ocultas, los subtextos, las fuentes de inspiración. Todo eso hace parte de la escala de valoración inherente a la estética rock. Saber, por ejemplo, por qué los discos de los Rolling Stones posteriores a 1968 son más “auténticos” en términos de blues es crucial para emitir una opinión valorativa sobre la música de esta banda. Hay que tener en cuenta la participación de Brian Jones, los motivos de su salida, los cambios de sello disquero. Luego se valora. En cierta medida, podemos retomar a Frith cuando dice que la música rock es la única que define su propio estándar valorativo. Aunque ya hemos discutido sobre la imposibilidad de la autenticidad en la música popular, este sigue siendo un valor muy frecuente dentro de la estética rock. En la novela de Caicedo, saber inglés es la garantía de autenticidad de la experiencia: "Oh Ricardito Miserable —dije emocionada—, toda esta gente sabe inglés. Míralos no más en qué comunión están. ¿Tú sabes la canción? [...] "Sí", dijo sin hacer esfuerzos. Le apreté la mano. "Ven, sentémonos. No en la mitad de todo el mundo, porque me da pena que nos oigan. Tradúceme al oído. Eres mi intérprete". (78).

En el momento de redacción de *Qvln*, en Colombia ya se había vivido un auge de agrupaciones rockeras que habían optado por cantar en español, luego de un comienzo generalizado imitando bandas estadounidenses y británicas. En 1973 - 1974, bandas como The Flippers, Génesis, Malanga, La Columna de Fuego o The Speakers tenían ya un catálogo breve pero significativo de canciones en español, mostrando una especie de variante local del género, en algunos casos en diálogo con músicas tradicionales locales. En el contexto general de América Latina, países como Argentina y México habían desarrollado ya una fuerte tradición rockera, que hacía aún más problemática la opción de Caicedo de minimizar la cultura del rock cantado en español. En su mundo literario, y en *Qvln* específicamente, saber inglés, entender la cultura extranjera, manejar los códigos, es también tomar partido. Como hemos dicho antes, la cuestión valorativa de la estética rock se define en gran parte por oposición. Lo “bueno” y “auténtico” en el rock se mide, a veces, por su contrario⁸⁹. En el caso de *Qvln*, admirar y entender la cultura rock es tomar distancia de lo colombiano tradicional, que en esta novela está representado por el mundo de la música popular/regional,

⁸⁹ El punk se define por su crítica al rock demasiado sofisticado de las bandas de progresivo. El new wave se define por su oposición al hard rock.

especialmente la tropical. En su discurso, el personaje de María del Carmen asocia la imagen del trópico como atraso, salvajismo, subdesarrollo. A esa imagen folklorizada, opone el rock anglosajón:

Caminé hasta donde el pelirrojo [...] y lo contemplé en su trabajo generoso de venir con todo ese conocimiento acumulado en USA para unirse a nuestra frágil celebración nocturna, a enseñarnos disciplina [...] Al terminarse la canción (White Room, me informaron) él respiró hondo y yo me conmoví y quise mostrarle mis ganas de ampararlo, de abrirle trocha en este trópico bestial al que él, de voluntad, había venido. (83-84)

En su obra *El tiempo de las tribus* (1990), el sociólogo francés Michel Maffesoli expone su “ley del secreto” (165 y ss.), pieza clave para la teoría del neotribalismo de la sociedad contemporánea, posindustrial y posmoderna. Según la particular visión de Maffesoli, antes que una individualización creciente, la dinámica de las ciudades contemporáneas ha visto el resurgir de dinámicas colectivas, tribales. Estableciendo una distinción entre lo social (algo fijo, estable, estructurado, institucionalizado) y la socialidad (lo inestable, performativo, cotidiano, temporal), Maffesoli plantea que las personas⁹⁰ van transitando entre grupos o tribus para definir sus identidades, siempre provisionales e inacabadas. De esta forma, la socialidad sería la dinámica más presente en la vida de las sociedades contemporáneas, esencial para la conformación de grupos o tribus urbanas. Una de las claves de la socialidad, de la pertenencia a estos grupos o tribus, es el secreto. Compartir un saber, una experiencia o una habilidad es lo que une a miembros heterogéneos y muchas veces desconocidos. El secreto es garantía contra los embates de lo externo, de la alteridad. El secreto es, también, marca de pertenencia, código común. En el caso particular que nos compete, el secreto es el idioma, lo que dicen las canciones, la fidelización de la experiencia musical por vía lingüística:

A veces el secreto puede ser el medio de establecer contacto con la alteridad en el marco de un grupo restringido; al mismo tiempo, condiciona la actitud de este último respecto de cualquier tipo de exterior [...] el hecho de compartir una costumbre, una ideología o un ideal determina el estar juntos y permite que esto sea una protección contra la imposición, venga esta de donde venga. En contra de una moral impuesta y exterior, la ética del secreto es a la vez federativa e igualadora. (149)

⁹⁰ Para este sociólogo francés, el término adecuado es el de persona, que en su etimología alude a la máscara, al rol temporal. Esto en oposición al individuo, que se refiere más al sujeto aislado que cumple funciones delimitadas y claras en la jerarquía social.

Como hemos insistido, el rock se define, a veces, por lo que no es. En la configuración de grupos y tribus alrededor del rock, el otro, el que está fuera del grupo, el enemigo ocasional, es el adulto. Pero sobre todo, el enemigo es aquel que ignora el secreto. Cuando Ricardito se aleja de María del Carmen, ella concluye: “Lo vi alejarse rápido y torpemente. Nunca fue de ánimo colectivo. Nunca comprendió los grupos” (Caicedo 73). Aún siendo un adulto en edad, la posesión del secreto acredita una especie de extensión de la juventud. Saber de rock, entender su universo de valores, su estética, es también una forma de ser joven y de pertenecer a un grupo indeterminado y difuso, pero existente en un plano imaginario. Compartir una verdad, un criterio sobre la autenticidad de determinada música, es requisito para ser parte de la experiencia común del rock. Si al comienzo de la novela María del Carmen se lamenta por su falta de cultura, al finalizar su experiencia con el rock se siente en pleno dominio del secreto, de las claves del mito roquero. Ahora que comprende los giros biográficos que desembocaron en la creación de tal o cual canción de los Rolling Stones, que sabe de memoria fechas y nombres, que sabe qué tan cerca de la autenticidad o de la impostura estaba el rock a comienzos de los setenta, el personaje de *Qvln* despliega su recién adquirida erudición. De nuevo, la escucha como puerta de entrada a la experiencia cultural. Luego, el discurso del rock como cultura; la estética rock como la comprensión valorativa y ética de esa cultura.

En un fragmento de la novela, por ejemplo, el personaje expone la teoría de que la muerte de Brian Jones, guitarrista y fundador de los Rolling Stones, pudo haber sido una conspiración de Mick Jagger y Keith Richards para sacarlo del camino. Luego de un monólogo de casi dos páginas, María del Carmen reflexiona sobre su propia participación en el grupo de roqueros al que la introdujo su novio, sobre el conocimiento acumulado durante este tiempo. Justo el conocimiento que le permitió sentirse poseedora del “secreto”. También habla de la importancia de escuchar el rock en un buen sistema de reproducción, de la imposibilidad de volver a escucharlo en pequeños radios transistores. La citamos en extenso para dar una idea del monólogo que muestra detalladamente el ritmo dinámico de Caicedo, que en esta parte es más lacónico que, como veremos, en la parte de la salsa. Aquí leemos frases más cortas, puntos seguidos, un ritmo muy influenciado por la expresividad del rock, a veces fría, directa:

Yo salía menos a la Sexta. Leopoldo no hacía otra cosa que presentarme amigos fascinantes. Llegaban de USA y les hacíamos grandes rumbas. Oíamos música las 24 horas, porque uno

con la cocaína, no duerme. Acumulé una cultura impresionante. Que no me vengan a decir a mí que Brian Jones murió de irresponsabilidad o flojera; ni siquiera de amor en vano. Las cosas no se dan así como así. Murió fue de desencanto. El fue el que los unió a todos, el que primero leyó música, el que les enseñó, el más fotogénico, el que se le medía a todos los instrumentos raros: cítara, arpa, marimbas, toda clase de cuerdas y de cobres, mellotron, violoncello, mientras que la lacra de Keith Richard no se concentraba sino en el "chaca chaca". Quería cantar él, monito bello [...] Yo no salía a la calle por conversar de esto, con amigos de Leopoldo tan de aires extranjeros. O salía sólo por la tardecita, única hora en que se me permitía el necesario contacto con el viento mágico de esta ciudad, y sabía que en mi caminado, en la manera de golpear las rejas, los muritos y acompañar los saludos, iba repitiendo el teclado de Salt of the Earth o She's a Rainbow o la difícil Loving Cup. Y me ofrecían transistores, grabadorcitas en cada esquina, pero ¿cómo me iban a servir si yo venía de pasármela escuchando música cuadrifónica en así de salidas? Me tenían que perdonar, Tiquito, Bull, si me les iba, ellos que se arrojaban el transistor o se lo pegaban a las orejas cuando le faltaban pilas, y empezaban a mirarme ya lejano, sin dejar de decir nunca que sería bueno verme más, sin dejar nunca de entender que ya no se podía. Yo quería música, y la música solamente estaba adentro, entre las hermosas paredes de aquel apartaco con aire acondicionado". (128)

El secreto no solo es una cuestión de idioma. Se trata también de las variantes locales del habla callejera. Usar ciertas palabras, neologismos y giros propios de un grupo es también una forma de excluir e incluir. Entender la jerga es también hacer parte. Por eso el *slang* de la narradora y los otros personajes cambia a lo largo de la novela. Cuando estaba en su etapa rockera, las palabras la remitían a una tribu específica. Su habla era más neutra, con algunas variantes regionales, pero más accesible para el neófito. Al abandonar el rock, como veremos enseguida, asume otro ritmo y otra jerga. Variantes caribeñas, palabras provenientes de canciones de salsa, expresiones típicas del joven de barrios del sur de Cali, frases largas con subordinados, frases emblemáticas que se reiteran como en una canción de salsa. En ambos casos, se trata de nuevo del lenguaje como mecanismo de selección para la socialidad. Atento a estos discursos y variantes regionales del español, Caicedo las elaboró artísticamente en su obra, dejando que se convirtieran en marcas para definir la situación ideológica de sus personajes. En el caso específico de María del Carmen, el uso del *slang* le permite salir y entrar de los distintos grupos, crear lazos de confianza o alejar la presencia de una persona indeseable. La propia María del Carmen reconoce la dificultad de seguir el ritmo de su *slang*, ahora marcado por el lenguaje de la salsa: "Pero si alguien todo roció me decía *mankiewicz*, yo respondía *Che che ché colé*, quien lo tumba. Era difícil entenderse conmigo, no lo niego". (160).

Sin embargo, las lealtades en esta experiencia común, que no comunidad según Frith, son transitorias. Momento de descubrimientos, de exploraciones, la juventud implica traicionar constantemente a los primeros ídolos, los primeros cultos. Hacia la mitad de la novela, María del Carmen se siente agotada de la dinámica oscura y decadente de su novio y sus amigos roqueros. El deseo la llevó a Leopoldo Brook (su primer novio roquero) y a su grupo de *junkies* amantes de los Rolling Stones. El deseo la lleva a alejarse de ese mismo grupo de amigos en busca de una nueva tribu. En uno de los ensayos críticos más lúcidos que se han escrito sobre la obra de Caicedo, el investigador de origen puertorriqueño Juan Duchesne Winter (2007) menciona cómo la puesta en escena del deseo de la protagonista es siempre colectivo, buscando la aprobación de un grupo de amigos o de una colectividad que a veces no puede ver, solo intuir: “El deseo de los personajes de sus relatos es siempre tribal, colectivo, y su derrotero sinuoso comienza en el sector norte de Cali, enclave de la élite criolla blanca en la época, para desembocar ineluctablemente en el Sur o Sureste que congregaba a la mayoría de los barrios populares”. (21).

Luego de la última fiesta que comparte junto a ellos, el sonido de la salsa emitido desde una casa en un barrio popular la seduce hasta el punto de operar en ella un cambio ideológico. Vendrá así la primera traición a su patria del rock. Entender lo que cantan, comprender el discurso de unidad latinoamericana que subyace a la cultura salsera, constituye para ella un momento de revelación. Adentro suena un tema de la agrupación Chicago, exponente del denominado *soft rock* o “adulto contemporáneo” en América Latina. Rock descafeinado, inofensivo. Afuera, al cruzar la calle, que además es otro barrio, otra ley, suena salsa. Retumba. De nuevo la vida llega por el oído. Escuchar para situarse en la ciudad. Al norte queda el rock, al sur está la salsa, un nuevo espacio aural. A partir de este momento, iguala el rock con lo extranjero y con la pulsión de muerte. De inmediato, cambia el ritmo, la jerga. Si el comienzo de la novela es narrado en forma más pausada, clara, melancólica, la segunda parte se vuelca a un ritmo frenético lleno de expresiones propias del mundo salsero. El momento clave, el reconocimiento, se da también a través de un giro idiomático, esta vez de vuelta al español:

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 yanky!”, y salí de allí corriendo, obligando a mis amigos a que, sin un segundo de pérdida, me siguieran [...] Mi cuerpo fue creado para un mecanismo de orden más redondo: no sentía sueño en aquella mañana sino ganas de visitar gente, y, además,

sabiéndome para siempre con una conciencia de lo que era música en inglés y música en español, como quien dice conciencia política estructurada. Troté por calles que sí eran de Miraflores. En la primera tienda de esquina y teléfono pedí cerveza y llamé a los marxistas. El Grillo me contestó entre suspiros, "recién parido —le dije, y luego—: perezoso. Al que madruga Dios le ayuda". "¿Quién es?", decían. "Yo, tonto. Acabo de descubrir la salsa a la astilla. Hay que sabotear el Rock para seguir vivos". (140 - 143)

Ya mencionamos que en la primera jornada que transcurre en la obra, María del Carmen cancela una reunión pendiente con unos chicos marxistas de un grupo de estudio. El discurso ideológico de la izquierda fue dejado a un lado, sin malicia, por la contundencia y novedad de la experiencia rock. Cuando, tiempo y páginas después, descubre la salsa, sus amigos marxistas reaparecen. Entender las letras es un giro de conciencia, una forma de asumir un punto de vista político. María del Carmen se autopercibe como una adolescente burguesa, desclasada, que empieza a comprender el mundo luego de su giro musical. El personaje toma el teléfono y llama a sus amigos marxistas para comunicarles su hallazgo. Estos la ignoran, "los muy teóricos". Esta cuestión reviste, sin embargo, cierta complejidad. La reconciliación de María del Carmen con el idioma español a través de la salsa no implica un retorno a un discurso nacionalista sin más.

Desde que aparece la salsa, es claro que esta se presenta como una experiencia y un discurso marginal, extranjero, apátrida. Nacida en Nueva York a comienzos de los sesenta, la salsa fue vista en principio como una transgresión de los sonidos cubanos tradicionales. Era profana, hecha por inmigrantes puertorriqueños, cubanos, colombianos. Era mezcla entre jazz latino y mambo, chachachá, bolero, son montuno. Fue un género creado en los clubes, en la noche neoyorquina en la que también, calles abajo, se creaban bandas de rock como The Velvet Underground. Caicedo, familiarizado con la historia y el debate en torno a la salsa, supo plantear muy bien esta cuestión. La salsa en *Qvln* es sinónimo de peligro, de sexualidad, de transgresión. La música de Richie Ray y Bobby Cruz no sonaba en la radio tradicional caleña. Tampoco sonaba en las fiestas de la clase alta. Contrario a lo que se plantea en numerosos análisis, aquí proponemos que la conversión de María del Carmen a la salsa no representa simpatía por lo regional-tradicional como oposición al rock extranjeroizante. A comienzos de los setenta, la salsa no es vista como colombiana, sino como latinoamericana. No es tradicional ni folclórica. Es nueva, abierta y experimental. Al respecto, Duchesne Winter propone que no se trata de un giro conservador, al contrario:

Pero es necesario acotar que si bien María del Carmen le opone la recién descubierta salsa al rock que de pronto se le antoja extranjerizante, no por eso afilia el género salsero a lo nacional en sentido estricto y aún le contrapone la salsa al conservadurismo nacionalista si se toma en cuenta el lugar rival y hegemónico que Caicedo le atribuye a la tradicional música paisa. (23)

Por eso, en varios momentos de la novela podemos evidenciar una toma de posición al respecto. En la mayoría de los casos, el objeto de la sátira y el rechazo es el sonido de artistas y agrupaciones como Rodolfo Aicardi, Gustavo Quintero, Los Graduados y Los Hispanos. Representantes de un sonido tropical hecho en Medellín a comienzos de los sesenta, estas agrupaciones interpretaron una versión bastante controlada y predecible que llevaba las convenciones de la música tropical a sus usos más estandarizados. Dejaban fuera la improvisación o la experimentación, la carga africana del sonido, y ese carácter conservador les permitió ganarse un lugar en las celebraciones de algunos sectores sociales de la zona andina de Colombia. Desde entonces, se trata de la música que se escucha en las fiestas de diciembre en los hogares del interior del país y a menudo es conocida como “chucu chucu” o “música gallega”. En algunos casos, fue un estilo popular muy defendido desde los medios de comunicación y la industria musical. Algunos puristas o críticos musicales veían esta música como una comercialización burda de los géneros tropicales, incluida la salsa. Al respecto, Peter Wade, propone algunas reflexiones:

La idea de la falsificación de la música costeña por estos grupos antioqueños procede de constatar su ritmo, eventualmente simple. Ana María Cano, en su recuento de la vida de Hernán Restrepo Duque, anota sobre el poder que tenía Medellín a la hora de definir, o al menos proyectar, la música popular entre 1950 y 1975: "La más fuerte crítica a esta influencia paisa en la música popular nace del movimiento que le cambió el ritmo al país; surgieron conjuntos de 'muchachos' como "Los Graduados", "Los Hispanos" y "Los Black Stars", todos antioqueños, que tomaron la música de la Costa Caribe y, con un ritmo local bastante elemental, la 'degeneraron' en concepto de muchos" (Cano, 1986: .26). Félix Chacuta, locutor que comenzó su carrera en Santa Marta en 1940, recordaba que la música de estos grupos, "música gallega" para los costeños, no fue muy popular en la región costeña durante los años 60 y 70: "Porque su manera de interpretar la música es demasiado regular: el mismo golpe repetido una y otra vez, y eso es lo que llaman aquí música gallega. (117-118)

En la novela *Qvlnm*, el rechazo hacia este “sonido paisa”⁹¹ está cargado entonces de un significado amplio, que abarca también el rechazo al conservadurismo de las elites

⁹¹ Esta cuestión se plantea también, de forma embrionaria, en *El atravesado*. Cuando el personaje asiste a una fiesta familiar de sus parientes de la clase alta caleña, cuestiona también el tipo de música que escuchan, precisamente el “sonido paisa”: “María del Mar no bailó más conmigo en esa fiesta. Que ya a la media hora había llegado la orquesta: “Alirio y sus muchachos del ritmo”, que no tocaron nada de salsa sino pura de esa música que esa gente baila [...] Había muchos gringos en esa fiesta, yo nunca había visto tantos gringos juntos, todos altos y bellos, todos mejorados, gringos bailando el sonido paisa”. (37-38)

colombianas, su provincianismo y sus evidentes limitaciones. La música de Los Graduados es vista en el imaginario popular como música tropical domesticada, atenuada para el gusto común. En un momento en el que habla de su comprensión del secreto salsero, de lo que ella llama “el tumbao”, María del Carmen toma partido por la salsa en contraposición a las músicas populares regionales como la cumbia y el chucu-chucu. Luego de un monólogo repleto de expresiones del registro oral asociadas al mundo de la salsa (“Babalú conmigo anda”, “ponte duro”, “llamo a Babalú y el viene p’acá”, “aquí namá”), la protagonista muestra su dominio del nuevo secreto, describe su proceso de aprendizaje a través del baile y el conocimiento de la discoteca de su nuevo novio. Nótese el ritmo frenético de la escritura, repleto de comas, de subordinados, de interrupciones. Leído en voz alta podría dejar sin respiración rápidamente. Aún más, si retomamos el concepto de *endophony* propuesto por Bauman, este fragmento está repleto de resonancias musicales que, al ser leídas, evocan el ritmo y el lenguaje de la salsa:

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, y yo que me digo: "espérate. Aprende a controlar el llamado, a hacerlo mutuo. Que se espere". 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 p’acá. Babalú conmigo anda, llegué a quejarme de dolor de caballo al principio del cuarto día, que empezó con la etapa más pesada (los discos me los hicieron conocer en orden de producción), la del rey Ray, aquí namá y el Ray Barreto, y me enseñaron a respirar y a turnar el peso de todo el cuerpo, pongo oído, el peso de todo el baile de un pie a otro, que no tiene ni fe ni amparo, y el contragolpe suavecito en los solos de piano, en los amañes de Larry Harlow, las piedras de Ricardo Ray que descienden a toda cuando crece el río, saoco en el bugalú, allí hay que sujetarse cuando la salsa se pone brava, apoyarse en los hombros de la pareja, una ola de misterio y ponte duro y no te doy mi fuerza, pareja, te pido que me la disculpes mientras le encuentro balance a mi respiración y mientras tanto respiro con la tuya, y no te dejo que respire, y a ellos y a mí les gusta cómo sudo como yegua, es tan vivo eso, ya no salgo nunca de un mosaico cuando bailo, una terrible concentración en eso, siempre rechazo cumbias y pasodobles y me cago en Los Graduados. (141 - 142)

Luego de su descubrimiento de la salsa, el siguiente compañero de la protagonista es Rubén Paces, salsero consumado y experto en el género. Después de una noche de fiesta, Paces le cuenta su experiencia durante un concierto de Richie Ray & Bobby Cruz en el que también participaron agrupaciones del mencionado “chucu chucu”. Este pasaje, que es uno de los más famosos de la novela por su intensidad y su contundencia para describir un estado de alucinación, es también uno de los momentos en los que se reafirma esta visión de la salsa

como género marginal y lumpenesco. Nuestra hipótesis aquí es que, en términos discursivos, Caicedo iguala la salsa al rock en cuanto a su origen marginal, extranjero, dionisiaco, sexual. Por supuesto, la diferencia fundamental entre uno y otro está en su postura vital: la salsa será luz, celebración, éxtasis, vitalidad. Por otro lado, el rock será oscuro, decadente, nihilista. Ambos, salsa y rock, con sus orígenes e historias de inmigrantes, cruces y profanaciones, están en las antípodas del nacionalismo, de la folclorización de la cultura. No son patrimonio ni mito fundacional de un país o un pueblo. Son músicas bastardas, nacidas en el barrio. Un fragmento de este episodio, citado en extenso, nos da una idea de este asunto. Se trata de un contrapunto entre Richie Ray y Bobby Cruz frente a Gustavo Quintero y su grupo Los Graduados. Esta última agrupación se iguala a lo autóctono, a una supuesta música nacional que en realidad lo es solo en apariencia. Al contrario, la música de Ray y Cruz inició, desde esa noche, la reputación de Cali como capital de la salsa en Colombia. Pero el chucu chucu de Los Graduados es también música de familias de élite que se muestran indignadas ante la sexualidad e intensidad mostrada por el dúo de puertorriqueños (Richie y Bobby):

Ricardo Ray alternaría con el comodón Nelson y sus Estrellas y los infames Graduados de Gustavo Quintero. Y no se iba a sentir del todo bien, teniendo al lado a los que nombró de últimos, meros aficionados [...] Se habla de la vergüenza pública por la que pasaron los paisas, no les dieron un tiro, no resistieron el quinto empuje, vete a la escuela te digo que tú conmigo no puedes, obligados se vieron a salir de la escena por culpa del piano de la dulzura, pobres diablos con el culo roto, y eso no fue sino una celebración, barullo y pataneo entre tremendo salsón. "¿Tengo el permiso?", gritaba Richie, y tres veces le respondieron: "sí", lo tienes hermanito del alma, danos, déjanos tu sabor, y de allí una sola descarga, la emoción que siento cuando te canto, cuando te celebro: "Allí fue cuando se hizo la justificación de esta ciudad —decía Rubén, amargo—. Ricardo Ray inventó el mito". (168)

Acto seguido, la narradora arrecia en cuestionamientos sobre lo autóctono, sobre el nacionalismo musical, sobre la moralidad burguesa que se oponía a la penetración de esas músicas bastardas y lascivas:

Pero ya estaban allí los gordos, los cerdos, los censores, no se habían perdido una y no podían ver con buenos ojos que hubiera salido desplazada la medio bandita de Medellín, porque ya se sabe el estribillo: "Co-lom-bia: ¡esta es tu música!", que quiere imponer hasta la miseria por el hecho de ser autóctono. No podían ver con buenos ojos que Bobby hiciera como que iba a sacar el pañuelo y ¡snif!, chuá, saludando a todo aquél que es abacué, y los jovencitos vitoreando el descaro, pensando: "¿qué valentía, qué onda, qué canti de perico, regalarán después de la función?", fantasías así, y al Bobby le gustaban, le gustaba esa inocencia para guaguancó tan raro, que lo aceptaran así, cuándo en Nueva York, con toda la mala propaganda que ya se gestaba [...] Eso no era sino un solo salirse de señoras acaloradas, de señores lívidos de ira, los organizadores: "Saber que íbamos a traer una orquesta de homosexuales y drogadictos, mejor hubiéramos puestos discos", y las hijas de los organizadores: "Mamá, qué

es ese Bugalú, eso no se puede bailar, qué vulgaridad, se me cae la cara de pena con Pablito, hacerlo venir desde Bogotá, ¿por qué no salen otra vez Los Graduados, tan divino Gustavito? ¿Por qué no vamos a un grill a oír El gavilán pollero?”. E iban saliendo, vacías las mesas privilegiadas, esta rumba la arma el pueblo y va a durar hasta mañana, porque oye: ¿Quieres más Bugalú? Quién decía que no, quién, cómete ese piano Richie, porque allí dicen que a un empleado del Palacio Municipal le quebraron una mesa en la cabeza. (168 - 169)

Tanto en su momento roquero como en su epifanía salsera, María del Carmen define sus gustos musicales en oposición a lo regional, al cliché de lo macondiano, de la ruralidad tradicional como origen. A este discurso, Caicedo opone el de la salsa y el rock como discursos urbanos, marginales y transnacionales. Rubén Paces, el más acérrimo salsero de la novela, estuvo pegando carteles por todas las calles de esa Cali imaginaria que escuchamos y leemos en *Qvln*. Años después, en una operación borgeana en la que la ficción irrumpe en la realidad, alguien decidió imprimir el mismo cartel y pegarlo por algunas paredes en ciudades como Bogotá y Cali. Un llamado a optar por la vitalidad de la salsa y su discurso de emancipación latinoamericana:

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"⁹².

¡Viva el sentimiento afro-cubano!

¡Viva Puerto Rico libre!

RICARDO RAY NOS HACE FALTA (175-176)

4.4. Andrés Caicedo y The Rolling Stones: el rock como invitación a la oscuridad

“Later people would say the murder at the Altamont Stones concert in December marked the end of the idealism of the sixties. For me it punctuated the duality of the summer of 1969, Woodstock and the Manson cult, our masked ball of confusion.”

Patti Smith

A finales de la década del sesenta, el rock había pasado ya por su etapa de formación. Era, por decirlo de forma metafórica, un género maduro, con sus héroes, sus profetas y sus herejes.

⁹² Expresión característica en las canciones de Richie Ray y Bobby Cruz.

Su agrupación insignia, los Beatles, estaba a punto de anunciar su separación y, por el carácter áspero e individualista de sus últimos trabajos, era evidente que su etapa psicodélica y optimista había quedado atrás. En ese punto era evidente que el rock era, sobre todo, un negocio muy lucrativo que no representaba una amenaza para el orden social. Antes que un estandarte de la emancipación, el rock parecía congraciarse cada vez más con su lado oscuro, excesivo y extravagante. Para el crítico estadounidense Greil Marcus, una postura crítica frente al *mainstream* del rock a finales de los sesenta era, hasta cierto punto, una crítica a la cultura juvenil contemporánea. Si el rock estaba agotado como revolución y consagrado como negocio, entonces el rock fuerte, ruidoso y sin concesiones de los Rolling Stones era el mejor testimonio de ese momento de transición:

Si uno era capaz de demostrar que el rock'n'roll, ideológicamente autorizado a mediados de los sesenta como la excepción que confirma la regla de la monótona conducta que impregna la vida social, se había convertido en el engranaje más lustroso del orden establecido, entonces una desmitificación del rock'n'roll podía conducir a una desmitificación de la vida social. (65)

Y esa desmitificación no tardó en llegar. El sábado 6 de diciembre de 1969, cerca de 300.000 personas esperaban ansiosas a que los Rolling Stones salieran al escenario en un concierto gratuito en la localidad de Altamont, California. Luego de haber presenciado a otras agrupaciones como Jefferson Airplane y Santana, el público empezaba a mostrar signos de fatiga, teniendo en cuenta que el concierto se llevaba a cabo en una pista de automovilismo abandonada en medio del desierto, sin baños públicos, agua, ni comida. Para terminar de enrarecer la atmósfera, los Hells Angels, contratados como guardias de seguridad del evento, se iban tornando cada vez más violentos, golpeando a los asistentes e incluso a miembros de las bandas. Justo cuando los Stones terminaban de tocar “Sympathy for the Devil”, un Mick Jagger evidentemente perturbado empieza a llamar al orden al público, sin darse cuenta que, al frente del escenario, los Hells Angels acababan de matar a un hombre, Meredith Hunter. Al final del concierto había tres personas muertas, varios heridos y una estampida humana sin precedentes en la historia del rock. Lo que se había promocionado como la respuesta de la costa oeste al festival de Woodstock, terminó siendo una especie de epílogo violento y caótico de la década del sesenta. Este episodio fue documentado en la película *Gimme Shelter* (Maysles Brothers 1970), un clásico del *cinema vérité* y un testimonio del fin de la era psicodélica y la movida hippie. Los sucesos de Altamont ocurrieron un día después de que los Stones lanzaran al mercado su disco más ruidoso, *Let It Bleed*. Una retorcida coincidencia

que no hizo más que alimentar el mito de las fuerzas oscuras que movían al grupo. Refiriéndose a este periodo de los Rolling Stones, Norma Coates (2006) explica que:

This is also the period during which a satanic dimension was accorded the Rolling Stones by the media, aided by the group itself. Always the ‘bad boys of rock’, compared to the Beatles, they took this persona further. Like the blues artists who inspired them, they seemed to have made a mythical pact with the devil, a perception reinforced by the release of *Their Satanic Majesties Request* (1967) [...] The rock press took the devil pose and ran with it. Never shy of controversy, the group ran with it too, as one of its public personae, thus moving rock into a hitherto unexplored, deeper and darker dimension with – until Altamont – no great complaints from the media. (61)

Unos meses antes de Altamont, las masacres cometidas por “la familia Manson” habían abierto el camino para este simbólico fin de la utopía hippie. Si a comienzos de los sesenta el rock era sinónimo de esperanza y liberación espiritual, al finalizar la década era una música vinculada también con la oscuridad y la destrucción. Para 1966, todavía se escuchaba a John Lennon cantar: “We were talking about the love/ We all could share when we find it/ To try our best to hold it there with our love/ With our love we could save the world if they only knew” (“Tomorrow Never Knows”). Tres años después, el optimismo y la confianza en el amor y la hermandad humana habían dado paso a una retórica más negativa, decadente, en ocasiones incluso autodestructiva, como lo revela la seguidilla de muertes de artistas de rock a finales de los sesenta y comienzos de los setenta (Jimi Hendrix, Jim Morrison, Janis Joplin, etc.). En una reseña escrita a propósito del documental titulado *Janis*, el propio Caicedo (2008) se refiere a este espíritu decadente que se respiraba en el rock en el cambio de década:

Con ella se cerró, acaso, el apogeo de la psicodelia. Todo estaba subido, y no era precisamente como la revista *Life* lo había descrito, en su célebre número sobre los efectos de los alucinógenos. Cada quien sabía las ventajas y los riesgos y que en últimas, no habría nadie allí al lado para tenderle a uno la mano... Muchos no pudieron resistir el pánico cuando comprobaron que era un camino sin reversa posible... Estaba hecho y había dejado hueco. (152)

Esta atmósfera pesimista fue la que motivó el nacimiento de propuestas más pesadas y ruidosas como Led Zeppelin, Black Sabbath, The Velvet Underground, The Stooges y, de forma especial para nuestros intereses argumentativos, los discos de los Rolling Stones *Beggars Banquet* (1968), *Let It Bleed* (1969), *Sticky Fingers* (1971) y *Exile on Main Street* (1972). Lejos de la celebración, a veces ingenua, del “flowerpower” hippie, esta faceta del rock no proponía la liberación de las energías interiores o la salvación del mundo. Era una

exaltación cínica de la sexualidad, el desenfreno y la autodestrucción. En la canción “Gimme Shelter” (*Let It Bleed*, 1969), se escucha cantar a Mick Jagger: “War, children/ It's just a shot away/ Rape, murder, it's just a shot away”. La postura descarada y agresiva de los Rolling Stones causó un fuerte influjo sobre Andrés Caicedo. Tal como lo revela en sus textos sobre cine y en sus cartas y diarios, Caicedo entendía muy bien el juego de la cultura pop. Sabía que toda esa parafernalia de los Stones con la oscuridad y lo demoníaco era también una estrategia comercial. Debido a su origen burgués, Caicedo viajó a Estados Unidos en varias ocasiones, compró discos en ediciones originales, fue a los cines de Houston, New Haven o Los Ángeles, donde vio la película de los hermanos Maysles. Se ha documentado ampliamente su fracasado periplo por algunos estudios de Hollywood vendiendo sus guiones para hacer películas de terror. Vivió en Cali toda su vida, pero siempre estuvo evocando la cultura estadounidense. Sus héroes literarios fueron Lovecraft y Poe, pero le interesaba más el cine de Roger Corman y, sobre todo, escuchar a los Rolling Stones, leer sobre ellos, hacer conjeturas sobre la vida personal de Mick Jagger, sobre la muerte de Brian Jones. Al contrario que los Beatles, a quienes respetaba pero no idolatraba, Caicedo sabía que los Stones entre el 68 y el 72 eran salvajes, que se habían volcado de lleno en el blues y que escribían canciones sobre el diablo y su ubicuidad. En un texto póstumo de memorias (2008), el escritor caleño habló incluso sobre la posibilidad de escribir un libro sobre esta banda londinense y explicar de paso el origen de su fascinación:

Comenzar dándole forma al libro que tengo planeado sobre los Rolling Stones, entroncándolo con el relativo fracaso de mi generación. Yo siempre estuve muy influenciado por la música de los Stones y por su postura lumpesca ante la vida, aunque estuvieran disfrutando del puesto Nº 1 en la industria (que hoy está en plena decadencia artística) del Rock n' Roll. (29)

Como se deduce de ese fragmento, la “postura lumpesca” (sic) y cínica de los Rolling Stones funcionaba para Caicedo como metáfora de la crisis de la contracultura, de lo que él llamaba “su generación”. Al fin y al cabo, los Rolling Stones, los Beatles, Cream o The Doors eran los nuevos ídolos, los marcos de referencia o los paradigmas de valoración de la poesía, la música y el cine. Conocer las canciones y su valor como indicadores de los cambios en la cultura era un requisito para describir el mundo, para experimentarlo en toda su contemporaneidad. Al respecto, Monsiváis (1984) propone que:

Las novelas donde el rock es atmósfera y destino son también exhibiciones de la vitalidad del ídolo como elemento de aglutinación y definición existencial, del ídolo como paradigma sin

el cual se puede entender la realidad, pero no se la puede vivir de modo enriquecido. José Agustín en México, o Andrés Caicedo, de modo breve, en Colombia son autores que a diferencia de la generación anterior, centrada en la identificación cultural de literatura y cine, quieren darle a su prosa las cualidades rapsódicas de Dylan en *Brown in the Wind* (sic.) o *Lay, Lay Lay* (sic.), el acento crispado y semi bíblico de los Stones en *Sympathy for the Devil* o *Street Fighting Man*; el mensaje de profecía crítica o de poesía anterior o posterior a su tiempo de los Beatles en *Abbey Road* o *Sargeant Pepper*. Ante la audacia de este asalto al cielo del tradicionalismo, efectuado por decenas de miles en toda América Latina, los conservadores protestan, la izquierda regaña... y luego todo se equilibra y combina. (55)

Un episodio de *¡Que viva la música!* funciona muy bien para explicar esta idea de forma un poco más amplia. Luego de un día de música y drogas, el personaje central, María del Carmen, termina la noche en una fiesta en casa del “Flaco Flores”, un joven de clase alta recién llegado de Estados Unidos. En un momento determinado, María del Carmen pide a su amigo “Ricardito el miserable” que le traduzca la letra de la canción de los Stones, “Moonlight Mile” (*Sticky Fingers*, 1972). Toda la intensidad emocional de este pasaje radica en el acto de la escucha, en la decodificación de un estado emocional a partir de lo que dice una canción, de cómo suena: “Entonces se me acercó y comenzó a susurrarme la canción, y su voz era dulce, él también estaba feliz, y yo por cada verso permitía que me arrancara un escalofrío de dicha, un crespito de sensaciones hermosas, a partir del oído”. (Caicedo 87).

Luego de esa comunión en la que ella trata de apropiarse del estilo melancólico de ese tema de blues, ambos personajes deciden subir a la segunda planta de la casa. El ambiente general es excesivo, lúgubre. Hay drogas fuertes, una pelea a puños en la puerta, invitados extraños y una casa burguesa extrañamente vacía de muebles. Luego de un corto paseo por el segundo piso, terminan descubriendo los cadáveres de los padres y la empleada de servicio del mencionado “Flaco Flores”. Ambientada como una escena gótica influenciada por Lovecraft⁹³ y Poe, esta parte de la novela finaliza con María del Carmen comentando este

⁹³ Este aspecto de la narrativa de Caicedo es explorado ampliamente por Felipe Gómez en “Caníbales por Cali van: Andrés Caicedo y el gótico tropical” (2007). En este texto, Gómez atribuye la fascinación de Caicedo por lo gótico a las imágenes de la violencia política que azotó al Valle del Cauca durante los años de infancia del autor. Aunque en pocas ocasiones se refirió a la dimensión política e histórica del conflicto armado en Colombia, su representación de la violencia es un cruce entre la influencia literaria y cinematográfica estadounidense y las imágenes del horror que abundan en la prensa y la televisión colombiana. Al respecto, leemos a Gómez: “Desde una edad precoz, y siendo plenamente consciente de las escenas de horror que producen decenas de miles de cadáveres en el contexto de la violencia en Colombia (en especial en su departamento del Valle del Cauca) y de la represión estatal que se efectúa sobre los movimientos juveniles y estudiantiles a lo largo del país, Caicedo devora de manera frenética textos de Edgar A. Poe, Cyril Connolly y H. P. Lovecraft, y más adelante reseña, para su revista de crítica cinematográfica, películas de horror de serie B como las dirigidas por Roger Corman. Su obsesión por

parricidio como un síntoma de la crisis de esa generación. Un episodio que abre con una canción de los Rolling Stones que, poco a poco, deja de escucharse para ceder a la narración de un cuadro de horror. Por supuesto, la escogencia de esta banda como antesala del horror no es gratuita. Hay un diálogo, una simbología: el grupo más intenso, oscuro e impredecible suena justo antes del descubrimiento de un asesinato múltiple. En su diagnóstico del hecho, María del Carmen habla del fin de una era, que ella misma se apresura a diferenciar de los escarceos del nadaísmo con el rock. Para ella, los nadaístas eran apenas una tibia aproximación a los excesos de la contracultura. Como vimos en el capítulo anterior, el acercamiento del nadaísmo al rock fue más bien utilitario, superficial. Los jóvenes de los que se habla en *Qvln* habían experimentado en carne propia los excesos, la muerte, la decadencia:

Sí, muy sonado el hecho. Fue allí cuando los columnistas más respetables empezaron a diagnosticar 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 no retroceder por el camino hollado, jamás evitar un reto, que nuestra actividad, como la de las hormigas, llegara a minar cada uno de los cimientos de esta sociedad, hasta los cimientos que recién excavan los que hablan de construir una sociedad nueva sobre las ruinas que nosotros dejemos [...] Yo bajaba las escaleras, sólo iba por allí a todas estas alturas, luego de ser testigo del parricidio, matricidio y nanicidio de Flores. Para qué, algo impresionada sí estaría, pues pensé: "un vínculo de muerte nos une en ésta y cada una de las rumbas. ¿De qué serán capaces los otros? ¡Oh, yo esperaba tanto de esa generación! (96 - 97)

La visión del rock como desenfreno y oscuridad será la base para construir la estética de *Qvln*. No es solo que Caicedo estuviera obsesionado con los Rolling Stones. Es, sobre todo, que la ideología que proyectaba este grupo era la que mejor le permitía sintetizar lo que, para él, eran los discursos más significativos de su generación. Superada la expectativa del cambio que se había extendido a través del nadaísmo y su optimismo contracultural, la imagen de la juventud que vemos, escuchamos y leemos en *Qvln* está marcada por el desencanto, la corrupción prematura y el nihilismo. Al igual que la imagen de Meredith Hunter cayendo en medio de la multitud en Altamont, en el mundo de Caicedo los jóvenes se devoran a sí mismos en un sórdido ritual de decadencia. Con respecto a este incidente, Greil Marcus argumenta que: "En 1969, mientras los Rolling Stones tocaban en Altamont y

conformar una estética del gótico en el trópico se desarrolla a lo largo de su obra, rebasando la temática y extendiéndose a la estructura misma de su creación literaria". (123)

un hombre era apuñalado y pateado hasta morir en medio de la multitud que se hallaba delante del escenario, sólo había sentido aversión y distancia; los símbolos de la paz que ondeaban sobre la gente eran casi tan feos como la violencia en sí misma”. (99)

En Colombia, el componente de oscuridad y nihilismo implícito en el discurso del rock, especialmente el de los Rolling Stones, se recrudece por tratarse de un contexto marcado por la violencia, que en las narraciones de Caicedo aparece a veces como trasfondo del origen de sus personajes, a veces como realidad inminente, como sucede en *El atravesado* o en el episodio de “la muerte de Bárbaro” al final de *Qvlm*. Apelando a la influencia ejercida por Poe y Lovecraft y sus universos retorcidos, este episodio del “Flaco Flores” fue incluido explícitamente para ser un síntoma generacional. En este, como en casi todos los momentos de la obra de Caicedo, la voz de un personaje siempre es una voz colectiva, un significante plagado de estratos de significado, todos ellos construidos con los discursos sociales de la época. Reiteramos: esto no solo al nivel del discurso de los personajes, sino también en la carga semántica de la jerga utilizada, en la plurivocidad de cada palabra escogida, en las letras de canciones que se insertan, en la inclusión de un formato de evaluación psiquiátrica.

En todos los niveles, esta novela es una defensa de la vida en el límite, del riesgo permanente de vivir una vida de excesos. Ya que no hay un futuro claro para estos jóvenes “envejecidos de antemano”, la perspectiva a corto y mediano plazo es la fiesta eterna y el suicidio lento a través de las drogas duras y el rock. Para 1973, los miembros de los Rolling Stones aceptaban sin pudor sus estilos de vida decadentes. Vivir rápido, morir joven, parecía ser el mensaje cifrado detrás del consumo de heroína de Keith Richards y de sus riffs de blues secos. Lo mismo parecía decir Eric Clapton, guitarrista cercano a este costado oscuro del rock que en 1973 ingresaba a una clínica de rehabilitación. Ya lo había planteado The Who en su himno “My Generation”: “I hope I die before I get old/ Talkin’ bout my generation”. En *Qvlm*, María del Carmen y todos los que le rodean durante su experiencia con el rock están signados por el discurso de la vida corta y la muerte joven:

Que un muchacho aparecía tal día con la piel cuarteada, con menos pelo, con el equilibrio un tanto descuadrado, ¿un muchacho de 15 años? No importaba. 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 [...] 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. Ellos, en ese dulce y permanente movimiento de moscas, envolvían y polarizaban cualquier ofensa. Algunos, los más inquietos, les reprochaban su falta de talento para apreciar la noche, para tomársela, como

decíamos, lo que significaba entonces que eran viejos, y otros, aún inteligentes, no salían de la certeza de que cuando se llegara la hora de evaluar esa época, ellos, los drogados, iban a ser los testigos, los con derecho al habla, no los otros, los que pensaban parejo y de la vida no sabían nada, para no hablar del intelectual que se permitía noches de alcohol y cocaína hasta la papa en la boca, el vómito y el color verde, como si se tratara de una licencia poética, la sílaba no gramatical, necesaria para pulir un verso. No, nosotros éramos imposibles de ignorar, la ola última, la más intensa, la que lleva del bulto bordeando la noche. (76 - 77)

En las páginas finales de la novela, el discurso de la narradora parece mimetizarse con el propio del autor, que en un par de momentos habla sobre su propia obra y su propia vida. A pesar de esa disolución del personaje, ese epílogo condensa muy bien la perspectiva vital que se desarrolla a lo largo de la obra y, por qué no, en toda la obra de este autor. Influida por la estética gótica, por el rock decadente de los Rolling Stones, por la visión de la muerte prematura para evitar la degradación de la vejez, Caicedo crea un personaje nihilista, marginal y rebelde. Como lo mencionamos antes, el estado liminal que atraviesa el personaje, su situación fronteriza, pasajera, la lleva a renegar de su pasado, de sus padres, de la tradición, de la normalidad burguesa y, sobre todo, de la vida adulta. Una forma distorsionada de reivindicar la juventud: no envejecer. Citamos fragmentos del extenso monólogo final para reafirmar nuestro argumento:

Tú, has aún más intensos los años de niñez recargándolos con la experiencia del adulto. Liga la corrupción a tu frescura de niño. Atraviesa verticalmente todas las posibilidades de la precocidad. Ya pagarás el precio: a los 19 años no tendrás sino cansancio en la mirada, agotada la capacidad de emoción y disminuida la fuerza de trabajo. Entonces bienvenida sea la dulce muerte fijada de antemano. Adelántate a la muerte, precísale una cita. Nadie quiere a los niños envejecidos [...] Tú, no te detengas ante ningún reto. Y no pases a formar parte de ningún gremio. Que nunca te puedan definir ni encasillar. Que nadie sepa tu nombre y que nadie amparo te dé. Que no accedas a los tejemanejes de la celebridad. Si dejas obra, muere tranquilo, confiando en unos pocos buenos amigos. Nunca permitas que te vuelvan persona mayor, hombre respetable. Nunca dejes de ser niño, aunque tengas los ojos en la nuca y se te empiecen a caer los dientes. Tus padres te tuvieron. Que tus padres te alimenten siempre, y págales con mala moneda. A mí qué. Jamás ahorres. Nunca te vuelvas una persona seria. Haz de la irreflexión y de la contradicción tu norma de conducta. Elimina las treguas, recoge tu hogar en el daño, el exceso y la tembladera. Todo es tuyo. A todo tienes derecho y cóbralo caro [...] Tú, practica el miedo, el rapto, la pugna, la violencia, la perversión y la vía anal [...] Para el odio que te ha infectado el censor, no hay remedio mejor que el asesinato. Para la timidez, la autodestrucción. Adonde mejor se practica el ritmo de la soledad es en los cines, aprende a sabotear los cines. No accedas al arrepentimiento ni a la envidia ni al arribismo social. Es preferible bajar, desclasarse; alcanzar, al término de una carrera que no conoció el esplendor, la anónima decadencia. No hay momento más intenso ni angustioso que el despertar de un hombre que madruga [...] Si te tienta la maldad, sucumbe [...] Tú, no te preocupes. Muérete antes que tus padres para librarnos de la espantosa visión de tu vejez. (225 - 229).

4.5. ¡Que viva la música!: una otografía de los setenta

En el ensayo ya citado, *En lo profundo de un oído: una estética de la escucha* (2015), Peter Szendy desarrolla un concepto que puede ser de gran utilidad para comprender el papel que juega la música en la obra de Andrés Caicedo. Szendy se plantea una serie de interrogantes sobre la escucha como mecanismo de apropiación del mundo, analizando su resonancia en la filosofía de Nietzsche, el cine de Ford Coppola y Brian de Palma. El acto de la escucha, dice Szendy, es elusivo, fugaz, pero está siempre al acecho. Es frágil porque cualquier ruido puede interrumpirlo, cortarlo. Por eso la escucha implica siempre un corte, un filtro, un esfuerzo hacia afuera. Es, como dice Szendy, un querer tener, una búsqueda por apropiarse de algo: “el oído es siempre el teatro de un querer-tener, de un deseo notablemente intenso e insistente de guardia, posesión o dominio” (59). En este sentido, el autor francés reflexiona sobre “escribir la escucha” para poder entenderla, conservar una imagen de su transcurrir efímero. A esta inscripción de las escuchas, su materialización escrita, gráfica o visual, las llama “otografías” (2015, 126), cruciales para contrarrestar su fragilidad.

Algunos años antes, en otro ensayo ya citado (2003), el propio Szendy afirmaba que el arte musical no tendría sentido de no ser por la existencia de espacios en los que se puede compartir, verbal u oralmente, la experiencia de la escucha. Una representación gráfica de la escucha (*otografía*) es el resultado de una necesidad de compartir, de poner en perspectiva, de pertenecer a un espacio de interacción. Quiero conservar aquello que solo yo puedo decir sobre el sonido, sobre la letra, sobre la puesta en escena. Luego, es preciso que otro vea (lea) eso que escuché:

En realidad, me gustaría firmar mi escucha en cada ocasión. No con la autoridad del crítico musical o del musicólogo que diría: esta versión de esta obra es mejor que esta otra; este pianista ha tocado esta noche la sonata opus X mejor que nunca [...] No, simplemente me gustaría firmar mi escucha *como oyente*: me gustaría señalar, identificar y compartir determinado acontecimiento sonoro que nadie más que yo, de ello estoy seguro, ha oído nunca como yo [...] Incluso estoy convencido de que la escucha musical no existe más que en virtud de ese deseo y de esa convicción; dicho de otro modo, la escucha - no la audición o la percepción - comienza con este deseo legítimo de que la firmen y la dirijan a otras personas. (Szendy 219)

¡Que viva la música! es, a su manera, una *otografía*, un registro novelesco de las escuchas que habitan una ciudad. Las escuchas como ejes de la socialización, como formas

de apropiarse del espacio público y privado. Algo como una proxemia⁹⁴ auditiva marcada por la música: una dinámica aural. Desde el comienzo, el personaje de María del Carmen está atento a lo que suena, describiendo de antemano los dispositivos que le facilitan estas escuchas. En cuanto emprende su recorrido hacia el sur de la ciudad, siempre es la escucha la que guía su recorrido, la que le permite estar alerta o tranquila, seguir esta calle o la otra. Es importante el volumen. El rock, al fin de cuentas, implica siempre amplificación, poder, en ocasiones ruido (ya lo describimos en la escena de Tico y los radios transistores). Por eso, en *Qvln* es importante que la radio tenga pilas, que suene bien. Es preferible, en todo caso, que sea en un equipo de sonido estéreo. La música le ayuda a María del Carmen a trazar una cartografía de su ciudad, de esa ciudad que ella dibuja en su mente y cuyas coordenadas son sonoras. Antepone el pronombre posesivo a los lugares de la ciudad de los que se apropia porque los vincula con sus escuchas: “mis esquinas”:

“Poné esa radio, ¿querés?”, y yo que lo pongo y suena tremendo rock pesado y seguido. Miré a Ricardito emocionada. “Es Grand Funk”, me informó. Él entendía. Yo lo admiraba. “¡Oh, va a ser un gran día!” exclamé, un poco aliviada de haber salido del parque sin pensar cosas raras, y alcé los brazos, y en ese movimiento oigo que nuestra música se multiplica una esquina más allá, dos esquinas, hacia el parqueadero de los almacenes Sears. ¿Era que alguien ponía una 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 de mis 1960's “. (*Qvln* 67)

Como lo reitera Szendy, es difícil saber qué viene primero en el acto de la percepción: la vista, la escucha, el tacto. Se trata, y en esto es fácil coincidir con él, de un ciclo infinito de interacción. Sin embargo, en *Qvln* es evidente que la escucha es determinante para moverse por el espacio de la ciudad, pero también para entablar relaciones sociales. Su manera de registrar y poner en diálogo las distintas experiencias de escucha es a través de los distintos discursos de los personajes, a través de su habla cotidiana. Esto, por supuesto, nos lleva de regreso a Bajtín. Hemos insistido ya en que, para este filósofo ruso, la palabra es siempre ajena, cargada de significados previos y así es como el autor la toma para darle un acabado artístico. Pero esa polifonía que entraña la comunicación no se da en primera instancia en la literatura. Para Bajtín, tal y como lo desarrolla muy bien la investigadora de origen ruso Tatiana Bubnova, el registro oral es siempre primero. Su naturaleza sonora

⁹⁴ Manuel Delgado entiende la proxemia como la apropiación social del espacio.

precede siempre a la escritura. Insistimos: la polifonía no es solo una metáfora sobre la estilización de la oralidad. Es una forma de comprender las voces que resuenan de forma virtual en las palabras escritas. Cuando leemos el registro de la oralidad en Caicedo estamos también haciendo una escucha de segundo grado (*endophony*) de las voces que poblaban la ciudad de Cali a comienzos de los setenta. Al respecto, leemos en Bubnova que:

En el mundo de Bajtín, la escritura no se privilegia sino justamente como un recurso capaz de traducir la voz humana en la medida en que es portadora de los sentidos de la existencia, preservando de un modo específico sus modalidades, que él caracteriza mediante metáforas relacionadas con la voz y la música: polifonía, contrapunto, orquestación, palabra a dos voces, coro, tono, tonalidad, entonación, acento, etc. No son categorías estilísticas en el sentido tradicional, que se presentan como rasgos distintivos de los autores individuales, sino que son concebidas como una especie de memoria semántico-social (cf. Dahlet) cuyo depositario es la forma de las palabras, y en este aspecto son ante todo portadoras de valoración social. (101)

A continuación podemos leer un pasaje de la obra en el que se evidencia esta disposición para recibir estímulos auditivos, en su mayoría musicales, roqueros o salseros. También se hace evidente la forma en que se hablaba sobre la música: con urgencia, con conocimiento, con precisión, con una jerga particular. Además, se ponen en evidencia los dispositivos técnicos, la importancia de un sonido de alta fidelidad:

¿Era mi excesivo estímulo o era que oía una guitarra en vivo allí en la sala? ¿Un rasgueo con esfuerzo de verdad? Voltié y voltié hasta hallar al pelirrojo: sincronizado, perfecto, con la boca apretada, jugaba al modesto papel de un canal de salida más, el quinto."¿Con quién se sincroniza?", pregunté, con prisa, a la loca, a quien me quisiera calmar. "Eric Clapton, Eric Clapton", me informaron entre la maraña."Oh", dije yo, y luego: "¿es uno de los mejores?", y ubiqué al muchacho: no lo conocía, de camisa blanca y balaca, de boca bella. Hizo cara de mucha seriedad para responderme: "en mi modesta opinión el mejor". 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. (128)

Pero *Qvlm* no funciona como una otografía solamente en ese plano de registrar las escuchas. En muchos momentos, es también una forma de digresión en torno a ese acto de escucha como motivo existencial, como último reducto de una identidad disgregada y en proceso de reconstrucción (¿destrucción?). Poco a poco, el acto de escuchar la música se convierte en la única certeza: "Me llevaron y me sentaron y me calmaron, y yo pensé, cuando ya la música sonaba y yo la aprobaba íntegra: "esto es vida" De allí en adelante mi vida ha sido una aceptación-prolongación consciente, lúcida (para apropiarme de la palabreja) de ese breve pensamiento". (82). En un mundo roto y habitado por una generación de jóvenes

perdidos y envejecidos, escuchar música es puerto seguro, retorno a un territorio conocido, instancia de integración social y psíquica. En un mundo en el que los valores asociados al mundo adulto tradicional están en crisis, la música se abre como fuente de certeza. Ese mundo adulto está representado generalmente por la cultura letrada. El libro que educa, el manual que adoctrina, la biblia que funciona como referente de moralidad. Ante la ilegitimidad de ese mundo letrado, la música genera más confianza en el mundo de los jóvenes. Como sucedió en Estados Unidos y en Francia en los sesenta, los jóvenes colombianos saben que el discurso, la palabra escrita y oral, miente. Las promesas de éxito social, de cambio cultural, se rompieron en todas las instancias. En lo político, el discurso oficialista, conservador y cerrado del Frente Nacional excluyó por supuesto toda discusión sobre las necesidades y expectativas de los jóvenes. En lo social, un crecimiento urbano caótico, impulsado por una guerra rural interminable, dio origen a múltiples contradicciones y desigualdades, crimen urbano, segregación racial y económica. En lo académico y lo laboral, los jóvenes caicedianos se resisten, pues la formalidad y la respetabilidad no son opciones. Solo la música es verdadera:

La música es la labor de un espíritu generoso que (con esfuerzo o no) reúne nuestras fuerzas primitivas y nos las ofrece, no para que las recobremos: para dejarnos constancia de que allí todavía andan, las pobrecitas, y yo les hago falta. Yo soy la fragmentación. La música es cada uno de esos pedacitos que antes tuve en mí y los fui desprendiendo al azar. Yo estoy ante una cosa y pienso en miles. La música es la solución a lo que yo no enfrento, mientras pierdo el tiempo mirando la cosa: un libro (en los que ya no puedo avanzar dos páginas), el sesgo de una falda, de una reja. La música es también, recobrado, el tiempo que yo pierdo. Me lo señalan ellos, los músicos: cuánto tiempo y cómo y dónde. Yo, inocente y desnuda, soy simple y amable escucha. Ellos llevan las riendas del universo. A mí, con gentileza. Una canción que no envejece es la decisión universal de que mis errores han sido perdonados. (103-104)

En un mundo degradado, hostil a toda realización, abundan entonces los personajes rotos, desclasados, nihilistas. No hay religión, la tradición resulta aburrida. La modernización, por su parte, llega a medias y no termina de realizarse en un contexto altamente híbrido, conflictivo. En uno de sus textos tempranos titulado *El castillo de Barbazul* (1977), George Steiner propone, de manera algo intuitiva, el papel que juega la música en el contexto que denomina la “poscultura”, esto es, la producción cultural en un mundo marcado por la crisis de los valores de Occidente y el ascenso de los medios masivos de comunicación. Aunque no puede evitar su sesgo tradicionalista, comprensible en un pensador como Steiner, educado en la tradición clásica, entiende que los referentes y las

prácticas artísticas han cambiado para siempre, dando paso a nuevas sensibilidades. En su argumentación, la música cumpliría esa labor de bálsamo espiritual, congregador. Ante la ausencia de todo ritual sagrado, de toda certeza explicativa, la música es fuente de orden. Para Steiner, al lenguaje escrito y oral subyace siempre una posibilidad de engaño, de mixtificación. Dado su estatuto semántico distintivo, la música estaría exenta de esa posibilidad: al no significar por medio de palabras sino de sonidos, la inminencia del engaño, de la ruptura, está ausente. En sus palabras:

Ante la ausencia o ante el retroceso de la fe religiosa, estrechamente vinculada, como lo estaba, al primado clásico del lenguaje, la música parece congregarnos [...] Quizá pueda hacerlo debido a su relación especial con la verdad. Ni la ontología ni la estética han enunciado de modo satisfactorio esta relación. En cada encrucijada, desde la voz del hombre público hasta el vocabulario de los sueños, el lenguaje está entretejido de mentiras. La falsedad es inseparable de su vida generativa. La música puede fanfarronear, puede sentimentalizar, puede soltar los resortes de la crueldad. Pero no miente. (105)

Esa confianza en la música como fuente de verdad, como invitación a la integración, como fuerza centrípeta, es lo que se evidencia en las digresiones sobre la música que escuchamos/leemos en *Qvlnm*. Ante la inestabilidad de su ser liminal, en tránsito, que se enfrenta a una modernización social discontinua y contradictoria, María del Carmen evoca la música como una fuerza sobrenatural o mística que cumple funciones rituales, curativas. Para ella, ignorante de la música en el plano formal, se trata de un poder abstracto, superior a sus fuerzas, arrasador. Pero esta misma fuerza abstracta tiene el poder de dar un sentido a la vida, por más inestable que esta sea:

Música que se alimenta de la carne viva, música que no dejas sino llagas, música recién estrenada, me tiro sobre ti, a ti sola me dedico, acaba con mis fuerzas, si sos capaz, confunde mis valores, húndeme de frente, abandóname en la criminalidad, porque yo no sé nada y de nada puedo estar segura, ya no distingo un instrumento sino una efusión de pesares y requiebros y llantos al grito herido, transformación de la materia en notas remolonas, cansancio mío, amanecer tardío, noche que cae para alborotar los juicios desvariados, petición de perdón y pugna de sosiego. (179 - 180)

Más adelante vuelve sobre esto:

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

para que pasen a ser esencia trágica de los que ya me conocen, de los que me ven y ya no me olvidan. Para los muertos. (182)

De todas las obras analizadas en esta investigación *Qvln* resulta la que ha llevado la estética rock a un plano más complejo. Todos los niveles de significado de esta obra están atravesados por la escucha (de rock y salsa). Además de esto, toda la literatura rock en Colombia ha tenido a esta novela como punto de referencia, ya sea para transgredirlo, ya sea para continuarlo. Su impacto en los lectores jóvenes ha desbordado al ámbito colombiano, tal y como lo demuestra la lectura de Fuguet o Duchesne. Si bien empezó siendo una obra marginal en el campo literario, hoy es pieza clave de la narrativa urbana a nivel latinoamericano y obra de mención indispensable cuando se habla de las relaciones entre música y literatura en esta región del mundo.

5. LA ESTÉTICA ROCK COMO RESISTENCIA CONTRA LA MUERTE: LA POESÍA PUNK DE GIOVANNI OQUENDO

“Futuro nunca habrá
Futuro nunca ha habido”.

La Pestilencia

“Juego mi vida, cambio mi vida,
de todos modos
la llevo perdida”.

León de Greiff

Ser punk es, en esencia, vivir al margen del *status quo*. Si la sociedad predica el culto por la belleza y el éxito económico, el punk se muestra como un cultor de la fealdad, el desprendimiento y la sencillez. Por eso, ser un joven punk, pobre, poeta y homosexual en la ciudad más violenta, religiosa y conservadora de Colombia fue, en un momento, ser un marginal elevado a la enésima potencia: enfrentado a todo, rechazado por todos, al margen de todo. Así podría sintetizarse la figura de Giovanni Oquendo, poeta, bajista, compositor e ilustrador antioqueño. Prácticamente desconocido en el campo literario colombiano, Oquendo dejó una pequeña pero significativa obra compuesta de un manifiesto, casi un centenar de poemas, un par de obras de teatro, varias decenas de canciones y algunos textos misceláneos. Gracias al trabajo de la editorial bogotana *La valija de fuego* y del apoyo de algunos de sus amigos, el legado de Oquendo ha sido compilado en un volumen titulado *Manifiesto punk tercermundista y otras blasfemias* (2016). Este compilado póstumo bastó para posicionarlo como el poeta punk colombiano por excelencia.

Giovanni Oquendo nació en Medellín en 1969 y murió por una enfermedad terminal⁹⁵ en la misma ciudad en 2005. Creció en una familia de clase obrera en el barrio Castilla, un sector del noroccidente de la ciudad que, como veremos luego, fue un escenario clave para el desarrollo de la escena punk de la ciudad. Educado en colegios públicos, intentó luego hacer estudios universitarios sin llegar a culminar ninguno. Su formación como artista se da

⁹⁵ David Bravo sugiere que pudo tratarse de complicaciones asociadas al SIDA: “Pienso que más o menos, después de mediados de los noventa, Giovanni contrajo el SIDA, pero lo mantuvo en secreto”. (David Bravo en entrevista personal).

sobre todo en el “parche”⁹⁶ punk de Medellín, junto a sus compañeros de banda y en un contexto muy fértil en términos creativos. Si bien se destacó como miembro de una agrupación de punk, Oquendo tuvo una faceta en la que exploró la poesía como medio de expresión, trascendiendo e incluso cuestionando los valores del punk de su ciudad, una escena que aún le resultaba machista y cerrada en términos artísticos. Podría decirse que para este artista, cuyo discurso sobre la sexualidad, el deseo y la muerte a veces chocaba con las ideas de otros jóvenes de su entorno, ser un punk implicaba la mayor transgresión: negar toda lealtad, toda ortodoxia; ser radicalmente independiente. En su poema titulado “Sin dios y sin ley” podemos leer una declaración de principios al respecto: se desmarca de la violencia de su ciudad, pero también de toda militancia, incluso la del punk. Su único credo fue el arte como expresión de lo marginal:

No soy fiel ni a mi propia sombra
y si he de empuñar un arma
será contra todos ustedes,
héroes y mártires de la patria,
padres y madres, amigos y hermanos.
Las bayonetas, el fusil,
la viril guerra de los hombres
y sus estériles luchas me tienen sin cuidado
[...]
Como todos, me he visto obligado a tomar un partido
y el mío es la traición, la no entrega,
pertenezco a todos los bandos
y valido todas las posturas
voy en busca de las víctimas,
de los pisoteados, de los prisioneros,
de los que pierden y permanecen humillados esperando la revancha
les lavo las heridas y les aflojo las ataduras
para que logren su cometido (81-82)⁹⁷

Su escritura, directa y plagada de influencias del registro oral, es una síntesis poética de los valores, visiones del mundo e ideas estéticas que definieron la experiencia de ser un joven punk en una ciudad sitiada por la violencia y el crimen. Si bien empezó como letrista de la agrupación *Pichurrias* y luego, a partir de 1987, pasó a ser bajista, letrista e ilustrador

⁹⁶ En el capítulo sobre Caicedo nos referimos a los grupos de jóvenes como “galladas”, que podría funcionar como sinónimo de pandilla. En Antioquia y otras zonas de la región paisa colombiana, la palabra utilizada es “parche” y, en menor medida, “combo”.

⁹⁷ Todas las referencias a poemas y textos de Giovanni Oquendo fueron tomadas del volumen *Manifiesto Punk Tercermundista*, editado por la Valija de Fuego en 2016.

de la banda *Desadaptadoz*, en la que trabajó por casi dos décadas, Oquendo tuvo siempre un marcado interés por otras artes además de la música. Según el testimonio de su amigo el guitarrista, escritor e investigador Carlos Alberto David Bravo,⁹⁸ Oquendo siempre se encargó de diseñar la puesta en escena de la banda, las piezas divulgativas de los conciertos y fue, en general, un ilustrador sobresaliente. Esas búsquedas artísticas lo llevaron, finalmente, a dedicarse de lleno a la poesía en los últimos años (1997 a 2005) de su corta existencia. Influenciado por el punk anglo y por poetas y escritores como Lautréamont, Rimbaud, Baudelaire⁹⁹, Hermann Hesse, Charles Bukowski y Jean Genet, Oquendo fue desarrollando una escritura llena de imágenes nihilistas, muy en sintonía con la visión del no futuro que era central a toda la estética punk. Estas influencias le permitieron a este autor desarrollar una poética en la que su ciudad, Medellín, escenario de una violencia sin precedentes, fue presentada como un territorio de desesperanza y miedo. En su poema “Tragando gargajos” leemos:

No hay futuro
en estas avenidas,
no hay futuro en el tercer mundo,
hordas de Punks de la mierda. (61)

Sus textos están plagados de imágenes explícitas, chocantes y directas, con un lenguaje crudo y una presencia constante de la jerga de los jóvenes de su época. Hay una mención constante de escenas de putrefacción, muerte y locura, evidentemente sugeridas por una mezcla entre el contexto violento en el que vivió, la enfermedad que lo aquejaba durante sus últimos años y las lecturas de sus autores favoritos, especialmente de Baudelaire y Rimbaud, sus poetas de cabecera. Sin proponérselo, Oquendo se unió a las múltiples voces

⁹⁸ Carlos Alberto David Bravo, conocido como Caliche, es un personaje clave en la escena del punk antioqueño. Además de ser miembro fundador de la agrupación *Desadaptadoz*, es también autor del libro más importante que se ha escrito sobre este movimiento en Colombia: *Mala hierba. El surgimiento del punk en el barrio Castilla de Medellín* (La Valija de Fuego, 2019). Actualmente realiza un proyecto en el que recorre los lugares emblemáticos del punk en Medellín junto a turistas y aficionados. Carlos contribuyó para este trabajo con una entrevista de la que se extraen varios extractos y que aparece como anexo al final del documento.

⁹⁹ En un texto escrito para una puesta en escena a comienzos de los noventa, Oquendo leyó el siguiente texto: “Cuando todo lo que vemos, sentimos, escuchamos o llegamos a imaginar es atroz y angustiante, y nuestras vidas se convierten en pesadillas, es cuando escuchas las desgarradoras voces de Rimbaud, Baudelaire y todos aquellos que han llegado a saber los que es la desesperación del hombre... así pues que escuchen a los poetas malditos”. (Citado en David Bravo, Prólogo al *Manifiesto Punk Tercermundista* 32)

que han posicionado a estos poetas franceses como precursores decimonónicos del punk¹⁰⁰. En su poema ya citado, “Tragando gargajos”, en la tercera estrofa, Oquendo iguala a Rimbaud con el cantante neoyorquino Jhonny Thunders y con Sid Vicious, bajista de los Sex Pistols, ambas encarnaciones del punk maldito y degradado:

Vicious sangrando
un vagabundo hermoso
quise poguear con Rimbaud
darle un codazo en la boca
Johnny Thunders quería jeringuillas
mientras tarareaba el Chinese Rocks.
Se me rompe la ropa,
caen los ganchos al suelo,
vomito sobre mis botas (61)

Además de su poesía, a Oquendo le fascinaban las vidas de estos autores, llenas de gestos radicales e impredecibles. Para él, sus escritores favoritos lo eran también por lo que representaban: eran marginales igual que él. Amaba a Rimbaud por sus poemas, pero también encontró poesía al imaginar al mismo Rimbaud dejándolo todo y yendo a África a traficar con marfil. El conocimiento de la poesía marca un punto de inflexión en la actitud punk de Oquendo. Ahora comprendía las fuentes profundas de lo grotesco en el arte, de la llamada al asesinato como una forma de belleza. Según el testimonio de Carlos David Bravo, la lectura de las *Flores del mal* fue reveladora en este sentido. Poemas como “A una carroña”, “Letanías de Satán” y “Metamorfosis del vampiro” fueron determinantes para que descubriera su voz como escritor. De hecho, un poema de Oquendo titulado “Buitre negro” abunda en imágenes que parecen calcadas de los versos de Baudelaire:

Buitre negro volando sobre mis restos,
¡Aquí estoy!
Carroña humana
esperando la negra ave
para que devore lo poco que ha quedado (113)

Al respecto, Carlos Alberto David (2019) menciona: “Hasta el momento poco se había interesado en la literatura, así que empecé a presentarle a mis poetas. El primero fue

¹⁰⁰ Jean Teulé, biógrafo de Baudelaire, se ha referido en varias entrevistas al poeta francés como un punk *avant la lettre*: “Baudelaire était un punk défoncé du matin au soir ! À son réveil, il prenait de la confiture verte, de l'extrait gras de haschisch mêlé à du miel et des aromates. Les artistes en prenaient parfois une demi-cuillère à café dans l'après-midi, comme on fume un pétard, mais lui c'était une pleine cuillère à soupe qu'il mettait dans son thé, à jeun !” (Tomado de: https://www.lepoint.fr/livres/jean-teule-baudelaire-etait-un-punk-defonce-du-matin-au-soir-24-10-2020-2397800_37.php)

Baudelaire con sus *Flores del mal*. Su poesía tendría una fuerte influencia sobre el concepto estético de su creación, de Baudelaire bebería la belleza en lo decadente y su condición de marginado” (30). Pero la escritura de Giovanni Oquendo no es marginal solamente por su uso de *slang* y groserías o por el uso de imágenes explícitas. Es marginal porque no pertenecía a ninguna escuela ni estaba conectado con ninguna institución de la cultura. Es poesía escrita desde el margen en un contexto plagado de violencia y muerte. Su formación como escritor se inscribe en dos tradiciones autodidactas: como ya lo mencionamos, la poesía francesa y estadounidense que lee en traducciones al español, por un lado y, por otro lado, las letras de bandas de punk como The Damned. Su público eran sus amigos y algunos miembros de su familia y no se tiene noticia de que sus textos fueran publicados en revistas literarias o académicas. Tampoco se tiene noticia de que asistiera a talleres de escritura o que estuviera bajo la tutela de algún poeta. De la misma forma que Andrés Caicedo, Oquendo era un escritor cuya escuela era la cultura rock en diálogo con una parte de la tradición literaria occidental. Su estímulo inicial fue la música y a través de esta se hizo artista. La literatura vino luego, pero ya quedaba atada indisociablemente a las referencias que traía tomadas de canciones de sus bandas favoritas. Por eso su lectura de Baudelaire y Rimbaud está condicionada por su pasión por el punk: imagina a estos poetas pogueando¹⁰¹, vistiendo chaquetas de cuero y botas, asistiendo a conciertos:

En el punk Giovanni encontró una gran dosis de tristeza, como para sentirse perdido, para quedarse en la oscuridad, para ser pateado cuando estaba deprimido. The Damned fue una de esas bandas [...]. Giovanni se nutrió de canciones que con la sangre y el alma de la calle se han tatuado en la música punk, y que son un punto de referencia a la hora de hablar del lado oscuro que vivían los jóvenes en la calles. Luego al encontrarse con los poetas la conexión fue inspiradora. (David Bravo, entrevista personal).

La formación autodidacta de Oquendo se da en estrecha relación con su estilo de vida como músico punk, pero incluso también al margen de algunos de los valores de este movimiento¹⁰². A pesar de que la mayoría de jóvenes que pertenecían a la escena mostraba

¹⁰¹ Para una definición del “pogo” como forma de baile punk, ver sección 5.5 de este capítulo.

¹⁰² Según David Bravo, Oquendo venía de una familia que apreciaba la lectura. Como lo menciona el propio Bravo en entrevista personal: “La lectura venía inculcada por las familias, o con búsqueda personales. En el caso de Giovanni y yo venía del hogar. Nuestros padres eran obreros y siempre se interesaron para que los hijos tuvieran buena educación, para que fueran a la universidad y poder acceder a la utopía del progreso. Por lo tanto en nuestros hogares había biblioteca, nuestras hermanas estaban afiliadas al Círculo de Lectores tanto en la casa de Giovanni como en mi casa. La biblioteca donde Giovanni eran más de colecciones de enciclopedias, mientras que en mi casa mis hermanas eran lectoras de literatura [...] Los primeros fueron *Las Bananeras* de Gabriel Fonnegra, *Las venas abiertas de América*

un abierto antiintelectualismo y un notorio desprecio por la profesionalización del arte a través de la academia y las instituciones¹⁰³, Oquendo se nutría de poesía, teatro y cine. Esto, sin embargo, era una labor solitaria y singular en el medio en el que se movía. Era ajeno al campo literario, a las dinámicas de mercado o a los premios, pero su forma de encarar el punk era estando aún más al margen de los valores que esta música encarnaba: “Giovanni escribía sus poemas en completa clandestinidad. El *Manifiesto* lo escribió más o menos entre el 2002 y 2003” (David Bravo en entrevista personal). Esto no significa que su escritura sea individualista. Como veremos más adelante, su *Manifiesto* y muchos de sus poemas tienen un tono muy oral y por lo tanto polifónico. En algunos versos habla en nombre de su generación, de su tiempo: “Melodía incoherente, músicos sucios y letras corrosivas [...] el sonido ambiguo de mi generación” (“Tragando gargajos”). Escribe en soledad, pero habla un lenguaje plural. Volvemos aquí a la idea del rock como cuestión ética y estética, individual y colectiva a un tiempo. Su poesía es resultado de una indagación sobre sí mismo, pero también es producto de una especie de código colectivo y secreto que subyace al punk. Por eso, en este caso, la escritura deliberadamente oral y sin atención a la métrica ni a la ortografía es una decisión individual que responde a cuestiones de grupo. Los poemas de Oquendo tienen la urgencia de la canción punk y por lo tanto no admiten la elaboración ni la rima. La calle es dura, la vida es corta, así que es preciso escribir como si se estuviera pogueando. En una ciudad en la que la muerte prematura acecha, es necesario hablar rápido y, si es posible, dejar hablar las voces de los que no hacen poesía o de los que ya se han ido. A modo de ejemplo, *El manifiesto punk tercermundista*, texto en prosa que da título al volumen editado

Latina, Inventario de Benedetti, *Siembra vientos y recogerás tempestades* de Patricia Lara, pero sobre todo me aconsejó a leer Hermann Hesse *El lobo estepario* y *Siddhartha*, *La Peste* de Camus, *Archipiélago Gulag* de Aleksander Solzhenitsyn, entre otros más”.

¹⁰³ Al respecto, David Bravo menciona que: “En los parches de punk no era normal que se hablara de literatura y se compartieran libros. En algún momento me prestaron uno de Gonzalo Arango. En general, los punks de esos años asumieron una actitud anti institucional, antiautoritaria, anti intelectual, y en esos años siniestros donde la ciudad se fue en picada, creció la desconfianza generalizada hacia los expertos, muchos de los punk devaluaron las actividades intelectuales y rechazaron el estilo petulante, se pensaba que los que se dedicaban al trabajo académico y político habían perdido el sentido de la obligación de conectar lo que hacen con las luchas diarias de la gente común, muchos punks se negaron en cultivar un sentido de indagación y de pensamiento crítico, nunca se leyeron un libro, se reivindicaba una ignorancia intencional, la negación de la racionalidad académica y política que eran sinónimo de rigor, verdad privilegios, poder. Algunos punk tenían una preferencia por el conocimiento práctico, nos educamos a nosotros mismos, como hostilidad al elitismo de reformadores refinados, académicos monásticos y expertos en políticas”. (David Bravo en entrevista personal)

por *La valija de fuego*, es un llamado desde lo colectivo, desde lo generacional: “Más que podridos, somos estirpe”. (101), se lee en las primeras líneas.

Como ya lo mencionamos, Giovanni Oquendo nació y creció en el barrio Castilla de Medellín. En principio un barrio de clase obrera, luego fue escenario de situaciones de violencia durante las décadas de los ochenta y noventa. No era, valga mencionarlo, el sitio más conflictivo de la ciudad, pero tampoco era ajeno a la ola de muerte que se vivió por cuenta del ascenso del narcotráfico. Golpeado por el desempleo, la desindustrialización provocada por la apertura económica y la falta de oportunidades, la vocación obrera del sector no pudo hacer contrapeso al impacto de la guerra urbana. Aunque muchos de sus habitantes jóvenes sucumbieron a esta crisis, ya fuera como actores directos, ya fuera como víctimas, otros encontraron en las formas más extremas del rock una salida para construir espacios de realización personal alternos al dinero fácil que ofrecía el narcotráfico. Una de esas formas extremas del rock fue precisamente el punk, una subcultura nacida a mediados de los setenta en EE.UU. e Inglaterra que se diseminó rápidamente por el mundo y fue asimilada en aquellos lugares que, como Medellín, atravesaban momentos coyunturales de violencia, represión o falta de oportunidades:

Los punkeros de Medallo eran una raza legítimamente bastarda, hijos del odio, la intolerancia de un tercer mundo y de un país quebrado hasta los tuétanos. Hijos sin padre o hijos de la primera generación de migrantes campesinos asediados por las guerras, de obreros en paro forzado, habitantes de las laderas de la ciudad; 12 de Octubre, el Popular, Santa Cruz, Villatina, entre otros. (Medina en Urán 99)

La llegada de Giovanni Oquendo al punk y luego a la poesía punk no es, entonces, una coincidencia. Hijo de una familia obrera, testigo de la decadencia de su ciudad, compartía con su generación una desesperanza frente al futuro que encontró eco en la estética punk. Antes que sucumbir ante la violencia, la música y la poesía le brindaron, a él y a otros artistas, un territorio para poder *ser* en medio de la muerte y la guerra. Sin proponérselo, el punk fue una reivindicación de la vida, aun cuando sus valores fueran el nihilismo, la negación del futuro y la rabia como forma de estar en el mundo. Ante la inexistencia de otros espacios de socialización, la música cubre esa orfandad en términos culturales y éticos. No querían ser criminales, pero tampoco querían ser empleados modelos de alguna empresa. El rock extremo adquiere, de esta forma, una función ritual, catalizadora de energías sociales dispersas.

5.2. Medellín o el infierno

La existencia de un poeta que se autodefine como punk y que toma una posición disidente contra las instituciones adquiere pleno sentido en una ciudad como Medellín a finales de los ochenta y comienzos de los noventa, territorio de conflicto en el que los jóvenes vivían en riesgo de muerte constante. Allí, desde comienzos de los 80, se gestaron dos importantes escenas musicales asociadas al metal extremo (Black y Death) y al punk (principalmente en su vertiente hardcore). Aunque de origen foráneo, estas músicas fueron asimiladas por la juventud medellinense por estar asociadas a las ideas de destrucción, muerte, violencia y, en general, a una visión oscura y nihilista de la vida. Oquendo es un artista formado en este contexto y, como hemos insistido, su poesía está atravesada por estas visiones de oscuridad y pesimismo, como en estos versos cargados de ironía desoladora tomados de su poema “Que regrese la muerte”: “Qué sucede últimamente en estas tierras/ que ya no se mata [...] Qué ha pasado con los hombres/ que ya no se odian”. (51). Aun cuando se trata de una ciudad con amplia tradición católica que siempre ha privilegiado músicas como el tango, la carrilera, el ya mencionado “chucu chucu” e incluso el vallenato, la realidad social que se vivía por entonces fue propicia para que la estética rock en su vertiente más siniestra, visceral y agresiva floreciera con fuerza. De alguna manera, era fácil comparar a Medellín como una especie de infierno terrenal, corrupto, violento y desigual. De ahí que el punk y el metal fueran el *soundtrack* más propicio para contar esa historia. Al respecto, Giovanni Hortúa, en su notable investigación sobre el origen del metal y el punk en Colombia, menciona:

I argue that the heavy metal and punk rock movements in Colombia grew out of an extremely impoverished, insecure, and dangerous sociocultural environment. These conditions gave local metalheads and punk rockers an opportunity to contextualize and express their distaste by utilizing music forms that divorced themselves from Colombian mainstream music culture sounds such as salsa, merengue, cumbia, vallenato, and other types of pop music of the time period. (2)

En su novela titulada *El desbarrancadero* (2001), el escritor colombiano Fernando Vallejo narra el regreso de su personaje, un trasunto de sí mismo, a la Medellín de los años noventa para acompañar a su hermano enfermo. En un pasaje incidental, el personaje se dispone a salir a la calle: “Salí pues, como quien dice, del infierno de adentro al infierno de afuera: a Medellín.” (36). Y aunque para el momento en que se desarrolla la novela esta ciudad empezaba a salir de su peor momento, la metáfora infernal no resulta en absoluto

exagerada para representar la grave situación social que se vivía desde hacía más de una década. Según datos del DANE¹⁰⁴, para 1991, año en el que se alcanzó el punto más alto de la violencia derivada de la guerra del estado contra los cárteles del narcotráfico, en Colombia se registraron 84 asesinatos por cada cien mil habitantes y un total de 28.400 asesinatos. De esa cantidad, casi 7.000 ocurrieron en Medellín. En su novela *La virgen de los sicarios* (1994), Vallejo ya había escrito sobre esta ciudad como un escenario del terror: “Y Colombia, entre tanto, se nos había ido de las manos. Éramos, y de lejos, el país más criminal de la tierra, y Medellín la capital del odio. Pero estas cosas no se dicen, se saben”. (10).

Como han afirmado historiadores como Palacios (2011), Pécaut (1997), Bushnell (1994) y Sánchez (1987), la década de los ochenta marca el recrudecimiento del conflicto en las ciudades colombianas, determinado en gran medida por la presencia de carteles de la droga, la desigualdad, el crecimiento desbordado de los cinturones de miseria y los cambios en la composición social del país. Desde esta década, fue habitual que en las ciudades principales se cometieran atentados en centros comerciales, se asesinaran candidatos presidenciales y se secuestrara por dinero o por asuntos políticos. Si bien en términos generales, el desarrollo económico, social y cultural de Colombia, desde su fundación como estado republicano, ha estado ligado a historias de violencia, fue en este periodo que el fenómeno alcanzó una dimensión urbana cada vez más crítica. Desde las guerras civiles instigadas por liberales y conservadores en el siglo XIX, pasando por el conflicto surgido por el enfrentamiento entre guerrillas y fuerzas del Estado (y el paraestado) en los sesenta, hasta llegar a la compleja situación de violencia que se vivió desde finales de la década del 70 con la llegada del narcotráfico, podría afirmarse que la violencia es uno de los problemas centrales que han definido la configuración actual del país. Sin embargo, la crisis desatada durante los ochenta y comienzos de los noventa pareció abrir un camino de no retorno. En uno de los poemas más logrados del libro, titulado “Por el grito de un amigo”, Oquendo vincula esas imágenes de muerte y destrucción que eran ya una cuestión cotidiana en esta ciudad:

Cuando alguna explosión suena
triturando nuestras cabezas

¹⁰⁴ Siglas del Departamento Nacional de Estadística colombiano. Todas las cifras oficiales han sido tomadas del estudio de Leonardo Bonilla Mejía *Demografía, juventud y homicidios en Colombia, 1979-2006* (2009), publicado por el Centro de Estudios Económicos Regionales (CEER) del Banco de la República, Cartagena.

nos ocultamos en las trincheras
que construimos en cada amanecer,
bajo el canto de los pájaros
con las sonrisas de los niños.

Un día cualquiera
nos despertamos sobresaltados
por el grito de un amigo,
por el ruido de un revolver, [sic]
sin poder llorar ante la agonía,
con la muerte cara a cara y el dolor en las entrañas. (136).

A pesar de que, como lo afirman Palacios (2011) y Sánchez (1987), sería poco acertado hablar de un proceso único e ininterrumpido y más prudente referirse a distintas “violencias”, lo cierto es que se trata de episodios que se intensifican según los problemas estructurales de pobreza, desigualdad y exclusión política se vayan acentuando. A comienzos de los ochenta, todos estos factores estaban desbordados y, por supuesto, la situación se tornó incontenible. Las imágenes de Pablo Escobar ordenando el asesinato del ministro de Justicia Rodrigo Lara Bonilla en 1984 o atentando contra un avión comercial repleto de pasajeros civiles (1989) son apenas pequeñas muestras de la crisis que vivía el país en todos los niveles. Aquí podemos volver con Vallejo a *El Desbarrancadero*: “—Antes —pensó— Colombia se dividía en conservadores y liberales. Hoy se divide en asesinos y cadáveres”. (87). En este contexto, Medellín se convirtió, a finales de los ochenta, en una de las urbes con más homicidios del mundo.

Llama la atención el hecho de que, durante casi una década, el homicidio fue la principal causa de muerte en la ciudad y en el país, superando a las muertes por enfermedades coronarias (Bonilla 2009; Cardona et al. 2005; Pécaut 1997). La situación alcanzó un punto crítico y se convirtió en el eje de las preocupaciones en distintos ámbitos de la vida pública: desde el periodismo, pasando por la academia, el arte, etc. Un ejemplo específico lo encontramos en la corriente de pensamiento conocida de manera informal como “violentología”, conformada por un grupo heterogéneo de investigadores de distintos campos (sociología, ciencias políticas, economía) que se dieron a la tarea de indagar sobre la violencia en Colombia. Uno de los principales hallazgos de este grupo de académicos fue la reafirmación de que las causas de la violencia eran estructurales y obedecían a una compleja interacción de factores como la desigualdad en la tenencia de la tierra, la falta de una

democracia realmente participativa, la ausencia de movilidad social, el desempleo, entre otros.

En un texto que hoy es considerado canónico en esta corriente (1987), el investigador Gonzalo Sánchez y su grupo desarrollaron una perspectiva de análisis que puso en claro la existencia de distintos tipos de violencia (rural, política, de Estado, urbana) y rebatió la idea de un origen exclusivamente rural y subversivo del conflicto: “Mucho más que la del monte, las violencias que nos están matando son las de la calle”. (17). En este sentido, Sánchez fue uno de los primeros que caracterizó la escalada de muerte que se vivió en las ciudades durante la década del ochenta. El desempleo, la marginación, la falta de oportunidades, el narcotráfico, entre otras problemáticas fueron tomadas en cuenta para el análisis de la realidad nacional. Conclusiones que hoy pueden parecer obvias, pero que en su momento marcaron un giro que, en últimas, dio lugar a la nueva Constitución de 1991, una especie de nuevo acuerdo político sobre los cambios que el país necesitaba para encarar sus principales problemas. Dentro del diagnóstico realizado por Sánchez y su grupo de investigación, la ciudad de Medellín apareció como escenario de la mayor degradación social y política, al tiempo que se posicionó como la ciudad con mayores índices de homicidio en el país y en el mundo:

Para los años 1985 y 1986 las cifras de homicidios muestran que Medellín y Cali tienen tasas sensiblemente más altas que Bogotá, y que la primera de ellas supera con creces a las otras dos. Esto coloca a Medellín como la ciudad más violenta de Colombia, a pesar de que durante el decenio no haya sido centro de actividades políticas de grupos insurrectos, como lo son Cali e incluso Bogotá. En cambio, más que las otras ciudades, Medellín ha sido considerada como eje de la actividad de organizaciones dedicadas al narcotráfico y otras actividades usualmente violentas. (Sánchez 41 - 42)

El surgimiento de esta perspectiva teórica resulta importante aquí porque, de manera indirecta, abrió también el camino para pensar el papel de los jóvenes en el contexto del conflicto urbano, no solo en Medellín sino a nivel nacional. Fenómenos como el sicariato, la delincuencia juvenil y el desempleo fueron entendidos a partir de sus relaciones con la crisis de la educación pública y la falta de espacios de creación y recreación para los jóvenes¹⁰⁵. En el caso particular de Medellín, una ciudad otrora capital de la industria en Colombia (textil, discográfica, manufacturera, automotriz), el desempleo producto de la desindustrialización

¹⁰⁵ Como es de suponerse, para la época era impensable haber encarado el problema del narcotráfico con un enfoque basado en la legalización y la educación. Esto agravaba considerablemente las cosas, pues la respuesta de las instituciones fue siempre militar y policiva.

produjo múltiples cambios en la dinámica económica y social. Menos oportunidades, mayor espacio para que el crimen organizado se consolidara como fuente de empleo:

Lo expuesto reitera la tesis esbozada al comienzo de este informe: La violencia urbana en Colombia es multifacética y de doble vía. Abarca sectores de la vida económica, política y cultural: la cultura de la violencia urbana es una síntesis de esas facetas, y ello hace simplista reducirla a cualquiera de ellas. Al mismo tiempo proviene tanto de los extremos de pobreza como de las formas de obtener y proteger la riqueza; de la rebeldía como de la dominación; de la intolerancia como de la búsqueda de reconocimiento. Hay, pues, una violencia referida al orden de lo político, pero también en el terreno de las relaciones personales hay sitio para la violencia como forma de zanjar conflictos. (Sánchez 47)

Por supuesto, todas las capas de la población resultaron afectadas por este estado de cosas, pero fueron los jóvenes quienes más vieron trastornados sus proyectos de vida, su dinámica social y cultural, por no hablar de los ideales con los que fueron creciendo, marcados por el dinero fácil de la droga y la muerte. Según Bonilla (2009, 19), la mayor cantidad de víctimas de homicidio entre el periodo 1979-2006 se registró entre las edades de 19 a 29 años (250 por cada 100 mil habitantes). Los jóvenes de Medellín y otras ciudades principales se convirtieron progresivamente en víctimas o en testaferreros de la violencia, pues su participación se daba especialmente bajo la figura del “sicario” (joven que, por un pago específico, asesinaba políticos, narcos, policías, etc.) o como víctima indirecta de amenazas y violencia callejera. Dentro de la población menor de 25 años, la más afectada fue, por supuesto, la que se encontraba en estado de mayor vulnerabilidad económica y social. En un país y una ciudad con pocos programas sociales, con altos índices de desempleo y con un panorama de violencia creciente, los adolescentes eran tentados por el dinero fácil y las promesas de ascenso social que se ofrecían desde el crimen organizado. Al respecto, Daniel Pécaut explica cómo los incentivos económicos jugaban un papel clave en esta problemática:

Las ventajas aseguradas por el nivel de educación han venido disminuyendo. En cambio, el promedio de remuneración de las actividades ilegales se ha triplicado entre 1980 y 1993. No es sorprendente entonces que un porcentaje creciente de los jóvenes rechacen la asistencia a la escuela para lanzarse a actividades ilegales. (17)

En su mayoría habitantes de las comunas¹⁰⁶ de Medellín, estos jóvenes eran parte de una generación que vio reducida su expectativa de vida, ya fuera por estar directamente

¹⁰⁶ En su investigación, Giovanni Hortúa define las comunas como escenario del nacimiento del rock en sus vertientes extremas, punk y metal: “Medellín’s impoverished sector labeled as Las Comunas was the birth of Antioquia’s heavy rock music scene. The region labeled as Las Comunas was a product of the “process of urbanization that was characterized by illegal acquisition of land (through invasion and

involucrados en la vida criminal como sicarios o narcotraficantes en ciernes, ya fuera por estar expuestos al peligro de las calles. En Colombia, en general, a finales de los ochenta y comienzos de los noventa era prácticamente imposible estar al margen de la violencia. En este caso específico, el nuevo orden social impuesto ante la fracturación del Estado y el dominio del narcotráfico imponía dinámicas de vida con nuevos códigos: a quién hablar, sobre qué hablar, cuáles límites geográficos de la ciudad se podían cruzar, etc. Incluso si no estaba involucrado directamente como sicario, las posibilidades de un joven para desarrollar un proyecto de vida eran muy limitadas.

De nuevo Vallejo nos habla de esto en *El desbarrancadero*: “Y en efecto, en las barriadas de Medellín, las comunas, unos barrios de invasión levantados sobre las faldas de sus montañas [...] los niños no llegan a muchachos porque se despachan antes unos con otros, casi en pañales”. (60). En *La virgen de los sicarios* (1996), Vallejo ahonda sobre la figura del sicario como encarnación de la fase más degradada de la guerra urbana: “... te voy a decir qué es un sicario: un muchachito, a veces un niño, que mata por encargo. ¿Y los hombres? Los hombres por lo general no, aquí los sicarios son niños o muchachitos, de doce, quince, diecisiete años”. (9). Erna Von der Walde (2000) define el sicariato como:

El compendio de una violencia que no se hace inteligible: en el sicariato se encuentran la violencia política con la violencia social [...] allí se encuentran también el narcotráfico con el paramilitarismo, la ausencia del Estado con el capitalismo salvaje de la globalización. Confluyen en él las cegueras de una sociedad en la que la violencia política ha sido un medio legitimado para acceder al poder y que creyó que la violencia social era culpa de los pobres. El sicario es la herencia de una sociedad normalizada cuyas élites se ocuparon de lo político y lo económico, dejando lo social en manos de las obras de caridad. (224)

Este fenómeno social, que impactó principalmente a la población joven, tuvo una fuerte resonancia en las prácticas artísticas en Colombia¹⁰⁷. Un ejemplo concreto de esto lo

pirated lots), recurring to violence as a form of resistance, the self-construction of housing, and resisting eviction and private interests in public services. The Comunas were created by the municipal councils of Medellín that believed dividing the city's sectors into specific comunas would help adequately determine the specific needs of the regions. In other words, statistics based on local income and population helped determine the amount of taxes levied by the local government. (Hortúa, 49)

¹⁰⁷ La relación entre arte y violencia en Colombia no era una novedad en los años ochenta. Se trata más bien de una evolución de un tema que estaba presente ya desde la primera mitad del siglo XX en la obra de José Eustasio Rivera y Tomás Carrasquilla. En un ensayo publicado en 1959, García Márquez hacía énfasis sobre las distintas formas en las que era posible abordar esta problemática en la literatura en particular: “Quienes vuelvan sobre el tema de la violencia en Colombia, tendrán que reconocer que el drama de ese tiempo no era sólo el del perseguido, sino también el del perseguidor. Que por lo menos una vez, frente al cadáver destrozado del pobre campesino, debió coincidir el pobre policía de a ochenta pesos, sintiendo miedo de matar, pero matando para evitar que lo mataran. Porque no hay drama

tenemos en buena parte de la literatura, el cine y la música que se hicieron en Medellín durante la década que va de 1985 a 1995. Además de la obra de Vallejo, posiblemente la de mayor reconocimiento internacional de este periodo, se dio en esta ciudad un relativo florecimiento de la narrativa, la poesía, la música y el cine que pusieron el acento en temas asociados a la guerra urbana que se vivía. Como lo destacan muy bien los estudios de Blair (2005) y von der Walde (2000), una vertiente importante fue la novela sobre sicarios, que abre con *El sicario* (1988) de Mario Bahamón Dussán, siguiendo con otras obras como la mencionada *La virgen de los sicarios* (Fernando Vallejo 1994) y *Rosario Tijeras* (Jorge Franco 1999).

En el cine, la obra del director Víctor Gaviria destaca como la que se ha aproximado de forma más visceral al problema de la violencia en Medellín. En filmes como *Rodrigo D: no futuro* (1990) y *La vendedora de rosas* (1998) Gaviria abrió un camino que han seguido otros realizadores. Su propuesta hiperrealista ha sido definitiva para la historia del cine colombiano, especialmente por la crudeza de sus imágenes, que para muchos fueron el primer encuentro con la vida de los jóvenes de barrios marginales de Medellín. Fue precisamente para la película *Rodrigo D*, una historia basada en las vivencias de un joven baterista de punk, que se editó un disco con la banda sonora original que incluía música de bandas de punk y metal de Medellín (Mierda, Pestes, Mutantex, entre otras). Así, a pesar de que la película fue mal recibida por los punkeros debido a lo que ellos calificaban como una expresión de porno miseria¹⁰⁸, el soundtrack es una pieza fundamental para acercarse a la escena musical local de la época. El propio Oquendo se refirió así a este disco: “Y del ultraje llamado *Rodrigo D No Futuro*, lo único rescatable es la grabación de la banda sonora”. (44).

humano que pueda ser definitivamente unilateral” (Dos o tres cosas sobre “La novela de la violencia”, Gabriel García Márquez. La Calle, Bogotá, Año 2, No. 103, págs. 12-13, 9 de octubre de 1959).

¹⁰⁸ La película, en efecto, fue muy mal recibida dentro de la comunidad punk. El protagonista de la película, un joven baterista (interpretado por Ramiro Meneses, miembro de la agrupación Mutantex) se muestra como alguien cercano a la vida criminal, sugiriendo que ambos mundos estaban estrechamente ligados. Muchos vieron en esto una estigmatización de los punks y, de paso, una actitud deshonestas por parte del director. Precisamente Oquendo escribió una pequeña reseña, incluida también en el volumen editado por *La valija de fuego*. Allí hace una crítica fuerte a la película y denuncia la distorsión que se hace con respecto a los posibles vínculos con el crimen y el sicariato, algo que han subrayado también David Bravo (2019), Hortúa (2013). Un fragmento del texto de Oquendo es contundente: “Un cineasta con vista de carroñero comprende que era el momento, que además de cocaína se podía exportar porno miseria del tercer mundo”. David Bravo (2019) también se refiere al asunto: “La mayoría de punkeros de la época que salen en la película, en especial tocando y pogueando, quedaron con un sabor agrio en la boca, después de terminada la película [...] hasta en los fanzines del momento, refutaron el largometraje”. (258).

Aún donde el crimen es ley se construyen narrativas contrahegemónicas. En medio de un panorama social y político en estado crítico, surgieron también historias de resistencia: contra la muerte prematura, contra el odio, contra el discurso del dinero fácil. Dentro de las distintas manifestaciones artísticas de este periodo, destaca en particular el florecimiento de una escena rockera que se abrió en dos vertientes: por un lado, la estética del heavy metal extremo de bandas como Masacre, Parabellum o Mierda, que optaron por mostrar la oscuridad de la vida en la ciudad a través de imaginería satanista, ocultista o de la mitología nórdica, volviendo siempre al tema de la muerte como eje temático. Por otro lado, una estética punk que optó por una forma de representación más cruda, más realista, basada en la idea de que no había futuro posible para nadie. Ambas vertientes se desarrollaron en circuitos *underground* que surgieron en la ciudad durante los años ochenta y fueron fortaleciéndose a través de la autogestión. Ante la ausencia inicial de apoyo institucional y difusión radial, las agrupaciones y fanáticos del metal y el punk antioqueño acudieron a estrategias de producción y difusión basadas en el intercambio de discos, la publicación de fanzines y los conciertos de barrio. Partiendo de un influjo extranjero, estos músicos y fanáticos adelantaron un complejo trabajo de transculturación que les permitió asumir estas músicas foráneas como propias, especialmente por su conexión con la oscuridad y la violencia. Al respecto, David Bravo (2019) propone que: “El metal y el punk disfrutaron de una relación cargada e íntima que comunicó a ambos géneros en términos de sonido, imagen y discurso. Es innegable que las temáticas y el estilo [...] estaban inevitablemente ligados a los años ochenta y los últimos suspiros de la Guerra Fría”. (200).

No sería arriesgado afirmar que estos movimientos roqueros alrededor de estéticas agresivas y oscuras como el metal extremo y el punk eran la única alternativa de resistencia cultural y artística del momento. Y a pesar de que el eje de este capítulo es la poesía punk y su relación con la escena musical, el diálogo con el metal resulta indispensable para comprender la movida roquera de Medellín como respuesta cultural al imperio de la violencia. Estas músicas constituyen un documento esencial para aproximarse a una época oscura (por lo que sucedió y por lo poco que aún se estudia); entender su génesis y evolución es también acceder, por vía estética, al entendimiento de la historia. Al respecto, Andrea Restrepo propone que “El punk en sus letras recogió la contra historia de la ciudad, la ajena a la versión del progreso y la modernidad: la de la exclusión. Contó el entorno de sus

engranajes, visibilizó su lugar de enunciación y su versión de la realidad. Amplió y descentró la narrativa de la historia oficial de la ciudad”. (17). Aún cuando algunos periodistas y, como vimos, también cineastas, pretendieron igualar las escenas del rock extremo con la delincuencia, los jóvenes miembros de estos movimientos eran enfáticos al trazar los límites entre el joven criminal y el artista, por mucho que compartieran un origen geográfico y social. El delincuente, pese a su actividad ilegal, deseaba insertarse en el capitalismo y reafirmaba estructuras tradicionales como el culto por la madre hogareña, la visión de las mujeres como sexo débil e incluso el catolicismo¹⁰⁹. Para Restrepo:

El sicariato regenera las estructuras del sistema, las mantiene, reafirma las jerarquías sociales, la violencia política, los valores tradicionales, el patriarcado, fortifica instituciones como la familia, la religión y dinamiza la economía capitalista a través del mercado de la droga, potenciando la cultura del consumismo, de lo ostentoso, del poder a través del dinero. Por el contrario el punk promueve una lucha y una conciencia anticapitalista, pretende deshacer la cultura del consumismo, aboga por la igualdad social, rechaza las jerarquías sociales, la religión, el concepto de poder, el hacer de la vida un acto de esclavitud por dinero. (26)

Esa contranarrativa, para retomar el concepto de Bhabha, fue gestada desde los barrios en donde los jóvenes se vieron más vulnerables y expuestos a la inminencia de la muerte violenta. Giovanni Hortúa (2013) reflexiona ampliamente sobre estas músicas como escenarios en los que jóvenes acechados por la guerra narco podían, al fin, desarrollar proyectos de vida a través del arte. Desafiando las tradiciones familiares y el conservadurismo de la sociedad antioqueña, estos jóvenes asumieron el rock extremo como forma de construirse ética y estéticamente, incluso si ese estilo de vida implicaba desafiar el catolicismo de sus familias o el rechazo de la industria musical, siempre defensora de sonidos supuestamente más tradicionales como la cumbia o el vallenato:

As both Bogotá and Medellín shed blood, the rising poverty and limited economic opportunities for youths residing in the new zones of conflict created a desire for a new outlet that divorced itself from Colombia’s failed “traditions,” a concept relegated to preserving the conservative Catholic Colombian family imaginary. The arrival of heavy metal and punk rock in Colombian society was one outlet emphatically embraced by certain Colombian youths. This was not vallenato, salsa, or cumbia, or any popular rhythm found over Colombia’s airwaves. (54)

Sin proponérselo abiertamente, el punk en Colombia se consolidó como una forma de destropicalización de la cultura. Aunque en su discurso no había un ataque explícito a la

¹⁰⁹ Era usual que el sicario se persignara antes de cometer el asesinato o llevara escapularios y otros objetos católicos a manera de amuletos. Esto lo explora muy bien Fernando Vallejo en la novela *La Virgen de los Sicarios*.

música tropical o a los relatos de identidad nacional basados en la alegría, la fiesta y el trópico, la sola existencia de una estética punk, oscura, decadente y urbana, planteó y sigue planteando una alternativa para comprender a Colombia como un país que también puede y debe explicarse desde otros prismas culturales.

5.3. Punk Medallo

“It is not easy, however, to be evil when music is playing.”
John Miller Chernoff

Como ha sido ampliamente documentado (Marcus 1996) (Kramer 1978) (McNeill 2007), el fenómeno del punk tiene sus orígenes más profundos en el *underground* de algunas ciudades de la costa este de los Estados Unidos (Nueva York y Detroit principalmente) a finales de los sesenta y comienzos de los setenta con bandas y artistas como MC5, The Stooges, The New York Dolls, Richard Hell, The Ramones y Patti Smith. Con una estética radical y minimalista, este grupo de músicos desafió el predominio de la cultura hippie y, en lugar de optimismo psicodélico, prefirió un camino expresivo más urbano, pesimista y directo. Dando la espalda al virtuosismo instrumental y la complejidad lírica y visual del rock psicodélico y progresivo, el proto punk¹¹⁰ de la costa este estadounidense sentó las bases para un movimiento musical que, en principio, se definió como anti comercial, agresivo y visceral. A pesar de sus propuestas diversas, tenían en común el rechazo hacia el anquilosamiento del rock, al que veían como un género que se tornaba cada vez más inofensivo y alejado de la vida cotidiana.

Por supuesto, el punk en este punto no era tanto un movimiento, si es que en algún momento lo fue. Era, sobre todo, una postura ante la vida, una estética. Inspirados en la actitud vanguardista de The Velvet Underground y en el cinismo de los Rolling Stones, los músicos de proto-punk eran, a su manera, herederos del underground neoyorquino de los sesenta y por eso su radicalismo estaba muy permeado por la poesía simbolista, por el realismo sucio de Bukowski. Lou Reed, cantante de la Velvet Underground, era una especie de punk *avant garde* que hacía himnos sobre la heroína y al tiempo escribía versos influido

¹¹⁰ El proto punk es una etiqueta desarrollada por la prensa musical de manera retrospectiva. Se usa frecuentemente para designar a todas las agrupaciones que, de una u otra forma, anticiparon la estética punk sin ser plenamente conscientes de ello. A veces, esta etiqueta ha servido para designar a otros artistas que, desde otros campos, fueron precursores de esta estética (Baudelaire, Rimbaud, Marlon Brando, Tod Browning, John Waters, entre otros).

por el poeta Delmore Swchartz. La etiqueta vino después, cuando John Holmstrom y Les McNeil fundaron la revista *Punk* en Nueva York¹¹¹. Desde las páginas de esta revista, todo pasó a ser punk, desde Marlon Brando hasta Arthur Rimbaud y Alfred Jarry. El rock era, sobre todo, un pretexto para la experimentación: Patti Smith y Tom Verlaine eran roqueros influenciados por la poesía y la pintura;¹¹² Andy Warhol, desde The Factory, era un gurú sofisticado y *queer* que predicaba este evangelio proto punk. El autor español Servando Rocha resalta precisamente este aspecto a la hora de distinguir el fenómeno en Estados Unidos e Inglaterra:

Las razones de esta decisiva diferencia entre el estilo punk inglés y el estadounidense son varias. En primer lugar, en el caso del surgimiento del punk rock norteamericano, las primeras bandas o artistas proto punk, como Richard Hell o Patti Smith, eran en realidad sujetos formados en la escuela post beatnik, en recitales de poesía [...] el elemento intelectual o literario en Hell, Smith o Verlaine fue el de toda la generación *beat*: su interés era el de un nuevo renacer de la literatura romántica, desde Rimbaud hasta Whitman, incluso T.S. Eliot. (22)

Esta efervescencia que se dio en Estados Unidos a finales de los sesenta y comienzos de los setenta fue llegando progresivamente a Reino Unido, un país que por entonces atravesaba una difícil situación económica y social, muy similar a la de las ciudades del *rust belt*¹¹³ estadounidense: pauperización, desindustrialización, desempleo y crisis económica. Luego de algunas giras realizadas por los Ramones y los New York Dolls en Reino Unido, cuyo éxito estaba garantizado por el trabajo de empresarios como Malcolm McLaren y Vivienne Westwood, el punk se asentó en las ciudades británicas y fue tomando su forma definitiva. Además de sus problemáticas condiciones de vida, los jóvenes británicos compartían con los estadounidenses el rechazo hacia la espectacularización del rock y su absorción por parte de la industria del entretenimiento. Si a mediados de los sesenta el rock era la música rebelde por excelencia, a comienzos de la década siguiente era un producto redituable que se acomodaba al gusto de los adultos y no representaba ninguna amenaza para

¹¹¹ El término punk era usado como sinónimo de prostituta o delincuente.

¹¹² Richard Hell, pionero del punk, hablaría así sobre sus orígenes en la escena neoyorquina: “Entré al rock porque sentí que no tenía porvenir en la literatura [...] Para comunicar mis ideas, la única vía es el rock”. (Citado por Kremer 66)

¹¹³ Se conoce como el *rust belt* o cinturón del óxido a las ciudades de la costa este de Estados Unidos que vivieron un proceso de desindustrialización después de la segunda guerra mundial, especialmente con la deslocalización de la industria automotriz. Ciudades como Cleveland, Detroit y New York se enfrentaron a mayores cifras de desempleo, delincuencia y migración que cambiaron el panorama social de forma drástica.

el *status quo*. Por eso los jóvenes estaban hartos de la música que sonaba en la radio, pero también de sus padres, de sus gobernantes. A diferencia de sus antecesores de la contracultura de los sesenta, los punks rechazaban todo, pero no sabían muy bien qué proponer en su lugar; eran escépticos con todo, incluso con la revolución. En su emblemático tema “Anarchy in the UK” (1977) se escucha al cantante de los Sex Pistols, Johnny Rotten, cantar y gritar: “Don’t know what I want / But I know how to get it.”

Según lo argumentan autores como Rocha (2008) y Hebdige (2004), esa falta de proyecto y la ausencia de un deseo de tomarse el poder es lo que, en esencia, distingue la subcultura de la contracultura: “Las subculturas, todas sin distinción, implican más una omisión por parte de sus protagonistas, un dejar de hacer hacia la cultura hegemónica o un mirar hacia otra dirección, que una conciencia de dominio”. (18). La subcultura es consciente de que las instituciones son un engaño y el mundo adulto es hipócrita, pero ante esto su única propuesta es no tener propuesta. El punk, en tanto subcultura, ve la destrucción como única alternativa. Sin embargo, Rocha plantea que, al desarrollar estrategias de autogestión y una clara estructura organizativa que cuestionaba de plano instituciones como la industria musical y la prensa cultural, el punk se convierte también contracultura:

En el caso del estilo punk estamos ante una subcultura que, paralelamente, se transformó casi de manera inmediata en una contracultura (oposición/proposición) al difundir una ética y un modo de hacer las cosas que impugnaba instancias culturales tan elevadas como los conceptos de artista, industria o comunicación. (19)

Una visión que puede resultar cuestionable, pues en el centro del punk hay siempre una negación del progreso y la contracultura, para serlo, debe tener una esperanza de cambio (Roszak 1969). Suponiendo que pudiéramos estar parcialmente de acuerdo con Rocha, el punk es una contracultura mucho más pesimista que la de los sesenta. En el momento en que surgió no había espacio para la ensoñación lisérgica, el pacifismo ni la meditación. Era una expresión de la cultura que, al igual que las casas ruinosas y las bodegas vacías de las ciudades posindustriales, resaltaba la imposibilidad de todo progreso. No fue difícil entonces que la música y la cultura punk encontraran un nicho perfecto en los barrios de Londres, Manchester o Birmingham. Para 1976, existían al menos un centenar de agrupaciones de punk en Reino Unido y, dentro de este amplio movimiento, se destacaban algunas de gran impacto como The Clash, Sex Pistols, Wire o The Damned. En su obra *Lipstick Traces*

(1999)¹¹⁴, el crítico estadounidense Greil Marcus define muy bien estos rasgos definitivos del movimiento:

Utilizaban el rock n' roll como un arma contra sí mismos. Considerando todos los instrumentos -excepto la guitarra, el bajo, la batería, y una voz que sonaba como cansada- como arreos elitistas de un culto profesional a la técnica, era la música más apropiada para la cólera y la frustración, para enfocar el caos, para dramatizar los últimos días de la vida cotidiana, para aprisionar todas las emociones en el estrecho hueco que había entre una mirada en blanco y una sonrisa sardónica. (66)

Sumado a esta visión mínima y directa de hacer música, los atuendos, las ideas y en general todos los elementos del punk apuntaban a desafiar la falsa elegancia, la hipocresía y la idea de progreso que se defendía desde las instituciones. En palabras de Juan Carlos Kremer en su ensayo *Punk, muerte joven* (1978): “La aparición del punk es una reacción. Por el lado de la música, reacción al aburguesamiento de los ídolos del rock. Por el social, reacción a aceptar un rol meramente numérico”. (64). La era de decadencia que finalmente llevó al thatcherismo al poder (y a Ronald Reagan, por supuesto), fue la misma que vio el nacimiento del punk como forma de expresar el sentimiento de llegar al final de la calle, de que no había otra salida que la destrucción o la muerte. Para lograr esto, era preciso renunciar a los canales de distribución tradicionales, a las demandas de la industria, a la fama. En su lugar, estaba el reclamo de “hazlo tu mismo” (*Do it yourself*): graba tus discos, diseña tu ropa, fabrica tus instrumentos, haz tus propias revistas, gestiona los conciertos. Era la única opción. Lo demás era venderse, claudicar ante las demandas del mercado:

Los Sex Pistols eran un timo, una apuesta por el éxito a través del escándalo, para «sacar pasta del caos», como afirmaba uno de los eslóganes de Malcolm McLaren; eran también una prueba meticulosamente construida de que la totalidad de las proposiciones hegemónicas admitidas comúnmente acerca de cómo se suponía que tenía que funcionar el mundo, encerraban un fraude tan completo y venal que exigía ser destruido más allá de los poderes que la memoria tuviese para recordar su existencia. En medio de esas cenizas todo sería posible, todo estaría permitido: el más profundo amor, el crimen más fortuito. (Marcus 26)

Antes que sofisticación y virtuosismo, el punk era rabia incubada y expulsada con agresividad. Si los artistas más respetados del rock eran los apacibles Simon & Garfunkel, entonces el punk le devolvería a esta música su fuerza destructiva, su urgencia: “toma un acorde, toma otro, ya tienes una banda”, era el eslogan que se extendía dentro de la escena punk a ambos lados del Atlántico. Pero en Reino Unido el punk era menos sofisticado, menos

¹¹⁴ En este trabajo se utilizará la versión en español *Rastros de Carmín* (1999), publicada por la editorial Anagrama.

intelectual. No había referencias a Rimbaud o a Alfred Jarry. Era todo acerca de la calle, de la violencia, de la fila para cobrar el seguro de desempleo. Esa misma austeridad se impuso a nivel instrumental: bajo, batería, voz y guitarra, todos tocados sin mucha técnica y con mucha violencia. La militancia del punk venía también de su cercanía con el reggae y los inmigrantes jamaquinos. Eran herederos de los Teddy Boys y por eso se mostraban rudos, sin escrúpulos. Estaban contra el sistema, contra los padres, contra la escuela, contra el Estado: “Ninguna subcultura ha tratado con mayor ahínco de separarse del paisaje supuestamente incuestionable de las formas normalizadas como la de los punks; nadie como ellos ha buscado atraer sobre sí la desaprobación más vehemente” (Hebdige 35). A veces, por supuesto, la rebeldía punk fue también objeto comercial. Muchas de las bandas importantes terminaron fichando para grandes sellos discográficos; Vivienne Westwood hacía diseños con la estética desaliñada de los jóvenes en las calles y luego los vendía en su tienda *Sex*. Como diría Guy Debord, “La incoherencia del espectáculo se volvió espectáculo de la incoherencia”. (65). Pero a pesar de esto, siempre había algo del punk que permanecía *underground* y por eso reapareció en otros lugares. Como lo menciona Oquendo en su *Manifiesto*, “Punk rock es la música que no está de moda” (105) y por eso parece no tener caducidad ni fronteras.

La influencia del punk en otros contextos no se hizo esperar. La década del ochenta vio como el post-punk, el hardcore punk y otras vertientes tomaron las banderas de las primeras bandas inglesas y estadounidenses. Para 1981, agrupaciones como Dead Kennedys, Minor Threat, Bad Brains o Black Flag aceleraron el ritmo, empezaron a tocar más fuerte y se radicalizaron políticamente. Nacieron agrupaciones de punk en Argentina, en los suburbios de París, en Camboya, en Ciudad de México. El caso colombiano es apenas un ejemplo entre muchos de cómo esta estética arraigó allí donde se dieron características sociales similares. Para comprender este proceso de asimilación cultural, en el que unos valores estéticos arraigan en un contexto histórico y geográfico distinto, es necesario plantear el punk como una estética y no como un género musical. Esta última acepción se reduce a etiquetas casi siempre arbitrarias que clasifican según rasgos externos: una forma de vestir, ciertos códigos compartidos en la forma de escribir las letras, temáticas recurrentes, accesorios, etc. Por supuesto, todos estos elementos son puertas de entrada para una definición más amplia, pero no agotan el fenómeno. Más que un género musical, el punk es

una sensibilidad, una forma de posicionarse frente al mundo, frente a la creación artística. Ser punk constituye una forma de negar lo establecido pero sin proponer una alternativa clara de cambio. Por eso el eslogan del *No future* es el centro de la estética punk. Con respecto a esta idea del no futuro, Marcus elabora al respecto:

El punk no era un género musical. Era un momento en el que tomaba forma como un lenguaje que preveía su propia destrucción, persiguiéndola algunas veces, buscando qué podía llegar a decirse sin palabras ni acordes. No era historia. Era una oportunidad para crear acontecimientos efímeros que sirvieran como juicio a todo lo que viniera después, acontecimientos que juzgarían todas las futuras deficiencias. También eso era el significado de no-futuro. (92)

Una negación del futuro que en principio estaba condicionada por las condiciones sociales y económicas específicas de Inglaterra y Estados Unidos, pero que, según muestra el propio Marcus, es una llamada a la destrucción por la destrucción que ya se vislumbraba desde los experimentos del Dadá o la Internacional Situacionista de Guy Debord. Refiriéndose a “Holydays in the Sun”, uno de los temas emblemáticos de los Sex Pistols, Marcus menciona que: “durante gran parte del siglo XX topamos con el intento de probar que lo hermoso, lo poético y la llamada al asesinato forman parte de un todo común, y en los últimos segundos de «Holidays in the Sun» Johnny Rotten parece comprenderlo”. (26). La exaltación de la destrucción y la muerte como únicas alternativas puede verse en muchos lugares antes y después del punk, y por eso la utilización de este sustantivo para denominar a la música producida por las agrupaciones asociadas al club neoyorquino CBGB a comienzos de los 70 (Patti Smith, The Ramones, Television) y luego a la escena inglesa del 76/77 (los Sex Pistols, The Clash, The Damned, Wire) fue la concreción más radical de una estética que ya se había hecho presente, de forma marginal, en expresiones sin conexión histórica aparente.

No se trata entonces de que haya un hilo conductor que va en línea recta desde Rimbaud yendo a África a traficar con marfil, pase por el llamado a la destrucción propio del dadá, luego por las canciones viscerales de Iggy Pop y termine con Sid Vicious asesinando a su novia en el hotel Chelsea. Se trata más bien de la nueva luz que arroja toda nueva expresión cultural sobre el pasado, derrumbando iconos y reivindicando figuras que se creían perdidas¹¹⁵. A eso alude Marcus cuando afirma que:

¹¹⁵ Es el caso, por ejemplo, de la agrupación peruana Los Saicos, olvidada durante treinta años y luego exhumada por una disquera española que descubrió en ellos un antecedente clave del punk: “Me gusta

En la cultura, la cuestión de la ascendencia resulta espuria. Toda nueva manifestación cultural reescribe el pasado, convierte a los antiguos malditos en nuevos héroes y a los viejos héroes en individuos que jamás debieron haber nacido. Nuevos actores limpian el pasado para los antepasados, pues la ascendencia es legitimidad y la novedad es duda, aunque en todas las épocas emergen del pasado actores olvidados, no como ancestros, sino como amigos íntimos [...] En 1976 y 1977, y en años subsiguientes, simbólicamente reconvertidos por los Sex Pistols, había quizá dadaístas, letristas, situacionistas y varios herejes medievales. (30)

Esa especie de relectura/exorcismo del pasado implica entonces descubrir caminos no lineales desde los que ya se gestaban estéticas, modos de crear. A veces, incluso, cuestionar la geografía habitual que se asocia a los orígenes. El punk, entonces, ya estaba desde la crisis de los valores de los sesentas, desde que los Rolling Stones contrataron a los Hells Angels para controlar la seguridad de su concierto en Altamont; desde que Lou Reed se plantó en pleno 1965 para cantarle a la suciedad de las calles, a la heroína, a la muerte. Y ha estado también en la caída del muro de Berlín, en las calles de Ciudad de México a finales de los ochenta, en algún desván que sobrevive a la gentrificación de las calles neoyorquinas. En el caso que nos ocupa, Colombia, llama la atención el hecho de que el punk haya calado tan hondo en un país que habitualmente no se asociaría con esta estética, abriéndose camino entre el vallenato y la cumbia. Lo cierto es que, desde la década de los ochenta y hasta bien entrada la década siguiente, la ciudad de Medellín fue epicentro de una nutrida escena punk que, a su manera, también hace parte de la historia de esta estética. A la inversa, la asimilación del punk por parte de los jóvenes antioqueños arroja una luz sobre las condiciones sociales, económicas y políticas en las que vivían. Como lo afirma Juan Carlos Kremer (1978), “El punk-rock es un traje a medida para el joven que se cree sin futuro”.(58). En su *Manifiesto punk*, Oquendo se une a este llamado a la destrucción y al caos: “Cero tolerancia, cero respeto, que impere la ley de la selva”. (105).

Las propuestas de bandas como P-ne, Mutantex, Pestes y, más adelante, Desadaptadoz, I.R.A. o La Pestilencia deben entenderse, entonces, en este contexto de asimilación. A diferencia de algunos roqueros de los años sesenta, sobre los cuales ya comentamos en el capítulo sobre el nadaísmo, estos punkeros (y metaleros) no estaban copiando una música foránea. Por un simple trabajo de contraste, estos jóvenes artistas

volar estaciones de tren... demoler, demoler, demoler”, cantaban en una de sus canciones más emblemáticas. Ellos se veían a sí mismos como simples *rockstars* de la escena limeña de mediados de los sesentas, pero la aparición de los Sex Pistols permitió entender de forma retrospectiva que su música era lo que la prensa ha denominado, con su singular afán de etiquetas, “proto punk”.

comprendieron que el lenguaje del rock extremo era el único que les permitiría hablar de sí mismos y del mundo violento y decadente que les tocó vivir. A diferencia de la primera oleada de rock que llegó a Colombia en los sesenta, en esta ocasión el aterrizaje del punk se dio en sectores sociales medios y bajos y tuvo una base social más amplia. En cierta medida, en los años ochenta las condiciones sociales estaban dadas para que estas estéticas arraigaran con facilidad. Si en los sesenta la mayoría de artistas y seguidores del rock en Colombia pertenecía a sectores acomodados, capaces de adquirir y seguir de cerca los más recientes lanzamientos musicales y de costearse costosos instrumentos, dos décadas después había una mayor disposición en otros segmentos sociales no necesariamente privilegiados: los medios masivos se habían extendido más, el rock había dejado de ser para minorías y, sobre todo, se había transformado en una serie de estéticas que estaban mucho más identificadas con la realidad que se vivía en Colombia. Como lo menciona Jorge Giraldo en su ensayo “Rock e ideología: exclusión, simulación e identidad” (en Urán 1997), esta nueva era de rock fue sobre todo un fenómeno cultural que circuló de abajo hacia arriba. No era tan fuerte comercialmente como pudo serlo en otros momentos, pero estaba arraigado en la vida cotidiana de miles de jóvenes que encontraban en esta estética una forma paradójica de reivindicar la vida en medio de tanta muerte:

El rock en Medellín ha tenido, hasta el presente, dos etapas claramente diferenciadas: una en la que la influencia cultural circuló prioritariamente de afuera hacia adentro y de arriba a abajo. Predominaron el sonido y las actitudes de moda en el exterior, tuvo su hogar en pequeños círculos de las clases acomodadas, se sostuvo principalmente por la tarea de los medios masivos y la actividad de dos o tres grupos [...] La segunda etapa, en la que la influencia cultural externa encuentra unas condiciones socioculturales adecuadas para crecer con vida propia, el fenómeno circula de abajo hacia arriba, se ancla en los estratos bajos y medios, y es sostenido por miles de jóvenes. (18)

Según lo describen Urán (1997), Restrepo (2005) y especialmente David Bravo (2019), las primeras bandas de punk en Medellín estaban conformadas por jóvenes habitantes de Castilla, Manrique y Aranjuez, sectores de la ciudad que por entonces eran considerados como epicentros de la violencia. Castilla fue precisamente el barrio en el que nació y creció Oquendo y por eso su arte está atravesado de punk: era la estética que le permitía ser, hacer, cuestionar su vida y las condiciones de su ciudad. Su contacto inicial con el punk, al igual que el de sus contemporáneos, fue sacando copias piratas de los discos¹¹⁶ que algún

¹¹⁶ “[...] efectivamente, el punk y el metal arriban a la ciudad de la misma manera que el rock a mediados de los sesenta: en discos y cassettes traídos de Inglaterra y Estados Unidos, que luego se multiplicaban

afortunado podía traer de Estados Unidos o, en su defecto, de Venezuela: “Nosotros funcionábamos prácticamente en torno a la música, porque Castilla parecía un barrio que estuviera ubicado a las afueras de Londres, porque la música llegaba de una manera que era increíble. Todos los días llegaba algo nuevo para grabar”. (Robert Marín citado en Bravo 209).

Las dificultades económicas no fueron obstáculo para la creación de una escena. Haciendo suyo el mandato del *do it yourself*, estos punkeros encararon la producción musical con un enfoque artesanal y antisistema: si no había instrumentos, fabricaban los suyos; si no habían revistas, creaban sus fanzines; si no había escenarios o lugares de ensayos, usaban sus propios garajes y azoteas. Ni la violencia ni la pobreza iban a detener la fuerza que había tomado la escena del punk:

Este enclave punkero proporcionó las conexiones sociales necesarias para superar barreras de soledad, distanciamiento e incomunicación. Facilitó una red que apoyaba las actividades subterráneas, como por ejemplo la organización de conciertos, la edición de fanzines o la formación de agrupaciones. Esta afirmación de identidad de jóvenes excluidos se convirtió en un enclave de resistencia cultural y de construcción de contrahegemonía. Los grupos musicales y los punks, en medio de sus propias contradicciones, consciente o inconscientemente, asumieron la defensa de la vida, la crítica a una sociedad violenta, el rescate de la memoria y la posibilidad de ser sujetos históricos que se revelan como alternativas para cuestionar el orden presente y proyectar un futuro de justicia social. (David Bravo 136)

La agrupación en la que tocó Oquendo durante casi toda su vida, Desadaptadoz, hacía parte de la segunda cohorte de bandas y artistas de punk antioqueño. Aunque la primera en hacer covers de Sex Pistols o The Clash fue la agrupación Complot, los pioneros en hacer letras en español y asimilar el punk sin pretender copiar a las bandas anglosajonas fueron bandas como P-Ne, Pestes, Pichurrias, BSN y Mutantex: su sonido era fuerte, mal grabado, con imágenes aún más crudas que las del hardcore anglo. Aunque estas agrupaciones habían empezado a tocar desde 1983-84, fue a partir de 1985 que este género empezó a ganar un poco de notoriedad mediática local. A partir de ese momento, las escenas del metal y el punk se dividieron de forma más tajante. Algunos, incluso, acusaron a las bandas de metal de ser burguesas y de escapar de la realidad por medio del satanismo, etc. Aunque, como lo advertimos páginas atrás, el origen del metal y el punk de Medellín se da de manera

en cintas de circulación mano a mano, para escuchar a Sex Pistols, Dead Kennedys, The Clash o Ramones. (Giraldo citado en Urán 20)

simultánea y cercana, a mediados los ochenta fueron los punks los que asumieron las banderas de la denuncia social, el nihilismo y la marginalidad: “No te desanimes, mátate”, cantaba la banda Mutantex en su canción homónima.

Mucha gente estaba cansada del estancamiento musical dentro del Rock que había en Medellín. Se quería buscar nuevas ideas; el punk nos daba la oportunidad de autonomía, de libertad, de estar más de frente a nuestra realidad social. Algunos empezamos a investigar; tomamos algunos libros y revistas extranjeros que hablaban de Punk; recuerdo en especial un librito que se llamaba “Punk, Muerte joven” [...] También traducimos algunas letras de los Sex Pistols, de un cassette que nos prestó un amigo de Bogotá, nos dimos cuenta entonces que esto era muy aplicable a nuestra realidad, habíamos encontrado nuestra propia válvula de escape”. (Rodas citado en Urán 99)

Fue precisamente en 1985 cuando se realizó el emblemático concierto “La Batalla de las Bandas”, punto de encuentro de las agrupaciones más relevantes del metal y el punk. Organizado por la tienda de discos e instrumentos musicales JIV Ltda., este concierto es un punto de referencia en la historia del rock en Colombia. Fue allí que la ciudad dimensionó la importancia de su escena rockera, al tiempo que marcó una división profunda entre los fanáticos del rock extremo. De allí en adelante, el punk se reafirmó como auténtico, anticomercial y militante. Antes que sucumbir ante el imperio del crimen, los punkeros asumieron una postura antivital que, paradójicamente, les servía para reivindicar la vida en medio de la violencia. A pesar de que la ganadora de la Batalla de las Bandas fue la agrupación Parabellum, hoy una leyenda del black metal a nivel mundial, fue la banda Kraken la que se llevó el premio: la grabación de su LP. Esto radicalizó aún más las tensiones entre los roqueros. El punk, en adelante, era sinónimo de dignidad pero también fue rápidamente estigmatizado como fuente de violencia y decadencia. La Iglesia católica, la policía, la prensa oficial y otras instituciones se volvieron en contra de los jóvenes punkeros. Giovanni Hortúa comenta acerca de la importancia de este evento:

In fact, the 1985 Battle of the Bands at the La Macarena bullfighting arena in Medellín was the historic venue that introduced the underground music to curious record producers and journalists, witnessed the divide between band and rock subgenre supporters, and saw the local authorities attempt at reestablishing “order.” This music competition, apart from pitting bands against each other, unveiled the frustration and angst of the region’s socially and economically marginalized. This was the forum in which impoverished rockers could vent and scream at the multifaceted forms of injustice experienced at the time. (105)

Este evento radicalizó la escena punk. Las letras de las canciones profundizaron su discurso antiestablecimiento y algunos fanzines como *Nueva Fuerza* y *Medellín Subterráneo* dirigieron sus críticas hacia la iglesia, los gobernantes e incluso en oposición a prácticas como

la tauromaquia. Según lo relata Trujillo (1997), *Nueva Fuerza* alcanzó a publicar 11 números y editó dos *cassettes* con artistas locales para hacer campaña contra las corridas de toros y contra la celebración del “descubrimiento de América” (Urán 39). Llama la atención que haya sido a través del punk, una estética de origen foráneo, que muchos jóvenes colombianos entraron en contacto con el discurso poscolonial que defendían algunas bandas y fanzines. Esa toma de conciencia es una de las muestras de cómo funciona un proceso de transculturación: el punk tomó vida propia en Colombia y su discurso asumió rasgos y preocupaciones locales. En este caso, los punks de Medellín utilizaron todos los recursos expresivos del movimiento anglosajón, pero en vez de cantar o escribir sobre la muerte de la reina Isabel o la monotonía de la vida en las barriadas obreras de Manchester, lo hicieron sobre la violencia narco o sobre la persecución policial.

En cuanto a los fanzines, estas publicaciones artesanales y autogestionadas están en el centro de la difusión y la comunicación de las ideas del punk y también del metal en todo el mundo. Surgidos también en el contexto de la ciencia ficción anglosajona de los años cuarenta como *fanmags*, evolucionaron luego hasta ser asimilados por la subculturas punk de los setenta y luego por las variantes extremas del metal en los ochenta (Triggs 2006). El primer fanzine, titulado *Sniffin' Glue*, recogió experiencias que venían desde el dadá de Hannah Hoch y Arthur Cravan¹¹⁷ y sentó las bases para toda la cultura fanzinería que se desarrollaría desde entonces: uso de collage, alteración de la grafía, mensaje antiestablecimiento y, sobre todo, una alta dosis de prácticas de *do it yourself*. Elaborados a partir de fotocopias y dibujos a mano, desafiaron el monopolio de la información de los medios tradicionales en un mundo sin internet. Por su independencia económica y corporativa, los fanzines han sido esenciales para la difusión de ideas, artistas y discos que de otra forma hubieran sido ignorados por la prensa cultural. En el caso particular de Medellín, los fanzines jugaron un papel clave en las décadas del ochenta y noventa para poder consolidar una comunidad de gusto alrededor del punk y el metal¹¹⁸:

En la ciudad nadie más estaba escribiendo sobre eso, los fanzines locales desempeñaron un papel importante manteniendo a las hordas punk al día con todos los acontecimientos de la

¹¹⁷ Triggs traza vínculos incluso con los panfletos distribuidos de forma clandestina durante los años de la revolución francesa.

¹¹⁸ Diana Romero Montes realizó un trabajo de investigación sobre la historia del fanzine en Colombia titulado *Copia subterránea: el fanzine como práctica editorial alternativa* (2015). Allí es posible dimensionar el carácter central de estas publicaciones para la consolidación del punk en Colombia.

escena local. La falta de cobertura de la escena punk en los periódicos solo añadía combustible al fuego. Estos fanzines fueron herramientas invaluable para muchos eventos locales que fueron ignorados por la prensa musical. La comunidad punk local demostró ser altamente eficaz en la creación de redes y conexiones con la comunidad internacional. (David Bravo 213)

Resulta llamativo que la publicación de los poemas de Oquendo editada por *La valija de fuego* tenga una serie de gestos que rinden homenaje a la estética del fanzine. La disposición gráfica de los textos que rompe la verticalidad tradicional del poema, la inclusión de fotografías a blanco y negro, la utilización de recortes y el tipo de letra que imita la máquina de escribir son elementos que remiten siempre al fanzine. La nota final del texto, escrita debajo del dibujo de un imperdible, dice así: “Este libro se editó a los 15 años de la muerte de Giovanni y 151 del fallecimiento de Charles Baudelaire, ambos punkeros y amantes de los bajos fondos”. (177). Esta evocación del fanzine es también un diálogo con la independencia y la autogestión propias del punk.

Más allá de estos aspectos gráficos, la poesía de Oquendo es punk en todos los sentidos posibles, pero sobre todo en su visión cruda de la violencia, en su inconformidad incesante, en su reivindicación de la fealdad y la ruina como estados del alma. En una canción de la banda Bastardos sin Nombre (BSN), titulada “Ciudad Morgue”, escuchamos: “Quién está matando a nuestra gente/ cuál es la razón de tanta muerte/ por qué se ha perdido el respeto por la vida/ cuándo acabará esta guerra incivil/ la ciudad morgue/ todos atrapados/ dentro de cajones de cementos/ crímenes y desconcierto/ es lo único cierto”. Por supuesto, esa actitud radical y agresiva está presente en la poesía de Oquendo. Sus experiencias en el barrio Castilla y su militancia en la escena punk son determinantes para su escritura. Si bien hay una voz muy personal, que trasciende muchas veces los valores colectivos del punk, Oquendo casi siempre hablaba a nombre de una generación. En su poema titulado *The Best*, leemos una toma de posición clara frente a su situación histórica. Al finalizar el poema, especialmente, el autor se asume como parte de un movimiento radical, como un hijo de la violencia urbana que tenía a Pablo Escobar como figura de poder:

El contexto de mi vida está signado de sangre y odio
al igual que sonrisas, caricias y días hermosos.
Pertenezco a mi tiempo, soy su fiel representante.
soy del periodo en que se decía con frecuencia la palabra gonorrea

Soy un ser de finales del siglo XX,
cambalache como dice el tango,

de la época de salsa y rock n' roll.
Soy de esa etapa siniestra para Medellín
donde se enteraron de la existencia de las comunas de pobres
que se formaban en las laderas de la ciudad

Sí, soy de la época de Pablo Escobar, Baretta, Punk, Cocaína y María Auxiliadora

Soy de ese tiempo lejano
de jóvenes extremadamente violentos,
radicales en sus actos, feroces y altaneros,
soy parte de esa camada
de muchachos que en los ochenta caminaban alegres por Medellín
como amos y señores de la ciudad. (47 - 48)

A partir de los años noventa, según lo relata David Bravo, la escritura de Oquendo se tornó más oscura e introspectiva. Si bien seguía enarbolando los valores del punk, su enfoque fue cada vez menos político y más personal y poético. Por supuesto, su encuentro con la poesía y la literatura influyen en este cambio, pero también su enfermedad y la agudización de la violencia. De manera paralela, la escena del punk había diezmado un poco, dando lugar a nuevos sonidos más comerciales, especialmente de new wave y post punk (Bajo Tierra, Estados Alterados, Ekhyrosis, etc.). Oquendo seguía pensándose artísticamente desde su recorrido en el punk, pero en la última etapa de su vida la marginalidad y el radicalismo asumen un contorno más solitario, menos de denuncia: “Luego en la entrada de los años trágicos de los noventa, sus letras cambiaron, por un lado más intimistas y por el otro describían el ambiente de la ciudad, las calles, el asesinato de jóvenes, la rabia, el dolor, la soledad, la resistencia de una manera más poética”. (David Bravo en entrevista personal).

5.4. Manifiesto punk tercermundista

El punk ha sido, desde sus orígenes, muy cercano a la idea del manifiesto como órgano difusor de ideas. Esto se explica por la mencionada cercanía de los artistas de proto punk con el discurso artístico de las vanguardias de comienzos del siglo XX, especialmente con el movimiento dadá. Al autoperibirse como una estética transgresora, el punk ve en el carácter performativo del manifiesto una salida para comunicar sus ideas. Ya hemos comentado sobre la naturaleza polémica e incluso violenta del manifiesto, un género que siempre se define por estar en contra de algo, ya sea el pasado, el futuro u otras tendencias artísticas. Según lo menciona Alex Danchev: “[...] the secret of the successful manifesto lay in its violence and

its precision (“l’accusation précise, l’insulte bien définie”)” (XXIII). Se da, entonces, un vínculo perfecto entre una estética violenta con un género textual igualmente violento. Es posible rastrear esto, por ejemplo, en el manifiesto *Riot Grrrl*, publicado en 1991 en el fanzine *Bikini Kill*. Escrito por la líder de la banda Bikini Kill, Katheline Hanna, se trata de un texto visceral en el que se reivindica el papel de las mujeres en la cultura punk y, de paso, denuncia la misoginia y el machismo imperante en la industria musical en general. A pesar de que fue redactado por Hanna, el manifiesto recoge las demandas e ideas del movimiento denominado también *Riot Grrrl*, un colectivo de artistas de punk surgido a comienzos de los noventa en el estado de Washington en Estados Unidos:

BECAUSE we want and need to encourage and be encouraged in the face of all our own insecurities, in the face of beergutboyrock that tells us we can't play our instruments, in the face of "authorities" who say our bands/zines/etc. are the worst in the US and [...] BECAUSE we don't wanna assimilate to someone else's (boy) standards of what is or isn't.¹¹⁹

Más recientemente, un grupo de más de mil bandas de punk originarias de todo el mundo hispano, lideradas por la agrupación española Reincidentes, publicó en Twitter un manifiesto contra el ascenso del fascismo en América Latina y Europa. Utilizando el lenguaje incendiario y urgente que es propio del manifiesto, este colectivo de artistas reafirma la existencia de una comunidad de gusto alrededor del rock que, en su mayoría, se posiciona como antisistema y antifascista: “Somos la tribu del rock. Nacimos comprometidas y comprometidos con el ser humano, nunca pasamos de moda. Hoy, os pedimos que meditéis bien. Es mucho lo que está en juego. Hay que hacer que caiga la máscara del fascismo”.¹²⁰

Un punkero redactando manifiestos entraña, sin embargo, una contradicción. El manifiesto es, generalmente, una propuesta de cambio, de avance. Por muy violento o polémico que sea su contenido, siempre trae implícita la noción de utopía: “To make a manifesto is to imagine or hallucinate the Promised Land, wherever that might be. It is in its own way a utopian project” (Danchev XXVIII). Incluso el manifiesto de los futuristas en 1909, con su apología a la guerra, estaban haciendo un llamado a la renovación, a encarar el futuro con energía creadora. En suma, el manifiesto es un vehículo textual que traza rutas para la realización de la modernidad: “The artists’ manifesto is a passport to modernity. To

¹¹⁹ Tomado de: <https://www.historyisaweapon.com/defcon1/riotgrrrlmanifesto.html>

¹²⁰ Tomado de :

https://www.eldiario.es/andalucia/lacajanegra/musica/mil-bandas-rock-firman-manifiesto-fascismo_1_7887559.html

go goddamned modernity” (Danchev XXVIII). El punk, por su parte, entraña una crítica a la visión moderna del progreso. De hecho, al enarbolar las banderas del *no future* está negando, de entrada, toda utopía. Es una contradicción, por lo demás, irresoluble. Se trataría de una negación del futuro que, sin embargo, deja abierta la puerta para imaginar otros posibles futuros.

El texto que da título al volumen recopilatorio con los escritos de Oquendo, *Manifiesto punk tercermundista*, es un panfleto de ánimo colectivo y generacional que se inscribe en esta dinámica de negación/afirmación. Tomando conciencia de que ser un punk en un país como Colombia era ser un paria dentro de los parias, el autor escribió este manifiesto como un llamado a las generaciones venideras para continuar con una tradición recién inaugurada. Para Oquendo, el arte en Colombia carecía de la contundencia que se necesitaba para enfrentar tiempos aciagos. En lugar de hacer frente a la degradación de la corrupción y la violencia, el arte cuestionado por el autor era “blandengue, afeminado y sumiso”. Tomando el ejemplo del *Manifiesto Nadaísta* de Gonzalo Arango y, por supuesto, el de manifiestos de vanguardia como el surrealista o el dadá, Oquendo habla con urgencia: insta a la destrucción a través de la creación: “Al público no hay que darle lo que pide sino lo que necesita, una buena bofetada que le arranque los dientes”. (104). Invita con violencia a que el arte sea más contundente, como un *cross* a la mandíbula:

La revolución se ha pasmado cuando se sella un milenio y se inicia otro, el arte es débil y afeminado, blandengue y sumiso. Queremos que surja la tempestad, el ardor en la palabra y la contundencia en el golpe [...] Estamos incitando a los jóvenes a que sepulsen el pasado, la vieja escuela como nos califican, continúa siendo refugio de alimañas, no en vano hemos tirado nuestras vidas a la cloaca, porque no hicimos canciones para las novias, dulzonas y ridículas y no nos agujoneó la vanidad con la pasarela de la farándula de ser estrellas por unas horas, fuimos tratados como delincuentes porque somos Antisociales [...] Estamos instigando a las nuevas generaciones de vegetarianos ecologistas y pacifistas para que nos echen tierra, escondan el horrendo rostro y oculten la zona de tolerancia. (101- 102)

Como lo advertimos antes, para Oquendo la esencia del punk no era tanto la apariencia descuidada o los cortes de pelo con cresta mohicana. Antes que un conjunto de gestos, la autenticidad del punk estaba en la actitud vital. Por eso su idea de esta estética era abierta. Por supuesto que el estilo y los pequeños símbolos ayudan a definir una estética, pero la diferencia estriba en lo que se esté dispuesto a hacer y hasta dónde pueda transgredir como portador del estilo. Por eso, para Oquendo, Van Gogh, Baudelaire y Bukovski eran punks sin

necesidad de haber vivido el movimiento en Inglaterra o Nueva York. Lo eran en virtud de su radicalismo, de su resistencia ante lo establecido, ante los convencionalismos. Es por esto que, para Oquendo, lo que hace que su poesía sea punk es su resistencia frente al dictado de la academia, frente a la convención de la buena escritura. Ser un poeta punk es privilegiar la expresión por encima de la elaboración y el cuidado estilístico: “La audacia se encuentra en la poesía, la locura artística es aquella que no tiene pelos en la lengua, no le demos sinónimos de hijueputas” (105). El que escribe esta prosa descuidada y violenta puede ser joven o viejo, venir de traje o en botas de cuero, lo importante es que sea radical en su inconformismo, en su nihilismo, en su poder corruptor:

Necesitamos que se presente un verdadero punk para invitarlo a escuchar Eater, trabarnos y emborracharnos con Baudelaire, Bukowski y Van Gogh, no importa si es de taches y cuero o de saco y corbata, con cresta o peinado de lado, nos tiene sin cuidado si es joven o viejo, hombre o mujer. Prescindible es que acuda sin etiquetas, que sea peligroso, más que por su apariencia, por su influencia; que posea una mente negra y un universo amplio. (104).

Este manifiesto es también una toma de conciencia sobre la dimensión que alcanzó el punk en ese momento. Aún con la resistencia de la industria musical, de la radio y de las instituciones de la cultura, el rock extremo se volvió parte del paisaje sonoro de la ciudad. Ya fuera desde azoteas, sótanos, lotes abandonados o pequeños bares, el punk (y el metal) eran una cuestión cotidiana. Al mismo tiempo que las explosiones y las balaceras en la calle, al mismo tiempo que sonaban tangos de Gardel o boleros de Olimpo Cárdenas, los jóvenes se abrieron camino y crearon un territorio creativo y expresivo. Utilizando materiales de desecho y buscando estrategias de autogestión, los punkeros crearon una contranarrativa al imperio de la muerte y el crimen. Frente al falso discurso de progreso, el punk decía “No hay futuro”. Frente a la asepsia del empleado promedio, el punk defendía la desfachatez, el descuido de la apariencia. Ante el asesinato y el dinero fácil, el punk promovía el trabajo colaborativo, el esfuerzo del arte no remunerado. Por eso, en el texto de Oquendo, el mundo es de los jóvenes que le apostaron al punk. Son sobrevivientes de una catástrofe, la del narcotráfico y la corrupción. Es un manifiesto que funciona como un ritual de paso, como un testimonio y una invitación a la acción para los jóvenes punks del futuro:

//UN GARGAJO en el rostro, escupitajo a la mediocridad de los que se creen virtuosos. El cadáver apesta y su hedor se esparce para refrescar los aires [...] Somos espectros que aún asustan, el más joven de los nuestros nació en 1975 y cuando tenía 12 años experimentó su temporada en el infierno. Más que podridos, somos stirpe y ahora desfallecemos con vigor, somos viejos lobos sedientos de rabia y aguardamos a que tiernos mancebos se atrevan a pisotearnos, esperamos a la siguiente generación en el pogo [...] Punkeros tercermundistas,

la tierra nos pertenece. Que los que vienen nos pisotéen porque no tuvimos ningún miramiento con los que nos precedieron, es más, hasta las futuras generaciones desechamos y de plano odiamos la nuestra con tanto amor hacia ella que nos resbalan lágrimas de la energía que nos invade. (101)

El tono beligerante y contundente de este manifiesto es un síntoma de la forma en que los punkeros fueron apropiándose de algunos espacios de la ciudad: sin pedir permiso, reclamando como suyos esos lugares que la violencia y la pobreza iban dejando tras de sí. Bodegas abandonadas, basureros, edificios próximos a demoler, garajes, azoteas y parques fueron colonizados por los punks, que reclamaban así su derecho a la ciudad, para usar el término de Henri Lefevre (1975). Ante la exclusión de otros espacios públicos, lo abandonado se convirtió en la patria de los punks. Por eso Oquendo los ve como investidos de ese aire de fortaleza, como conquistadores de territorios indómitos, como pioneros en una tierra de nadie:

Eran espacios en desuso, perdidos, por llamarlos de algún modo, lugares sin ubicación, inertes, inútiles, periferia en la ciudad y en el barrio. El hecho de irrumpir en espacios urbanos abandonados expresaba la dimensión conflictiva de un movimiento juvenil que reivindicaba literalmente el derecho a hacerse un hueco en la ciudad, y que creó espacios donde no los había. (David Bravo 163)

Esta colonización de espacios abandonados está en plena sintonía con el hecho de que el punk trabaje con los desechos de la cultura. En este caso, serían lugares descartados, desechados por obsoletos o arruinados. Pero allí donde otros ven ruina, el punk ve material para su creación. Como veremos en el apartado siguiente, la idea del desecho es central para comprender la estética punk.

5.5. Punk: una poética del desecho

Podríamos decir que el rasgo central de la poesía de Oquendo es su marginalidad en todos los niveles: habla sobre todo tipo de personajes marginales, pero también se autoexcluye del campo literario y de la aprobación de las instituciones de la cultura. A Oquendo no le interesaba la fama, ni el dinero, ni siquiera ser publicado. Escribía sin prestar atención a la métrica y, en ocasiones, descuidando incluso la ortografía. No tenía escrúpulo alguno en usar groserías y todo tipo de imágenes explícitas. Antes que reivindicar la belleza en sus formas habituales, buscaba la conmoción estética que ya Baudelaire había encontrado en la podredumbre, lo dañado y lo muerto. Aunque era muy consciente de la diferencia entre

escribir una canción y un poema, había algo de la urgencia y la brutalidad de la canción punk en su poesía. No había tiempo de elaborar, pues a la vuelta de la esquina podría estar la bala ya disparada. Era preciso decir todo rápido y sin contemplaciones. No significa que no pudiera alcanzar momentos de lirismo, pero estos surgían en medio del caos, de la fealdad. Esta poética descuidada y cruda era, según David Bravo (2019), un rasgo esencial en la escritura del movimiento punk:

En *Mierdallo*, donde se escribió desde el minimalismo epidérmico que prescindía de teoría y técnica literaria, el lenguaje era fonetizado, zafio, sucio, activo, urgente. No importaba premeditar ni teorizar, las letras de las canciones no eran el resultado de un análisis o una reflexión profunda de la sociedad. Esta era literatura de alcantarilla. La jerga era agresiva, le retorció el cuello a la poesía. La nueva sensibilidad busca unas letras sin metáforas y sin lirismo, un lenguaje desnudo. Canciones cortas, fragmentos concisos y percutientes [...] Lo antipoético hacía su entrada, el lenguaje se rebelaba y con escarnio subvertía en un país como el nuestro, tan dado a una prosa solemne, grandilocuente, casi rimbombante. (182-183)

Literatura de alcantarilla, expresión sucia y directa en un país acostumbrado, como vimos en el capítulo sobre el nadaísmo, a la falsa elegancia literaria. Antes que evitar hablar de la muerte que reinaba en la ciudad y en el país, Oquendo la enfrentó y la hizo poesía; puso el cadáver putrefacto al frente de la mirada de sus lectores, que en ese momento eran apenas sus amigos y familiares: “Les dejaré sobre la mesa/ en sus inmaculadas manos/ mis pensamientos inmundos/ escritos en papeles corrientes” (“Poesías” 138). Le interesaba especialmente transmitir la oralidad a su escritura, pues sentía que esto le añadía una dimensión de honestidad a sus poemas. Hacer lo contrario era acudir a la falsedad: si todo está muerto y dañado, la escritura tiene que ser dañada, descuidada. Por esto, era: “[...] un poeta callejero eventualmente ermitaño y convencido plenamente de que el buen o mal uso de las palabras no pertenece a nadie en particular. Es de todos y en todo momento”. (Green 21). Pero esto no implica que para Oquendo la poesía fuera un ejercicio inconsciente. Sabía muy bien lo que significaba un verso y comprendía la diferencia entre la rima fácil de una canción y la musicalidad de la expresión poética. Las canciones, hechas para ser interpretadas en el contexto de una expresión musical, debían responder a otras necesidades, pero sobre todo adecuarse al martilleo escueto y destartalado del punk. La poesía, en cambio, le permitía buscar su propio ritmo. Con la libertad que le daba el verso libre, Oquendo creaba poderosas imágenes que contenían la estética punk pero también la trascendían. Por eso escribió un poema llamado “Una canción punk”: para destacar las diferencias y, de forma bastante

didáctica, poner de relieve las limitaciones y alcances de cada lenguaje:

Carro casa y un bebé
la mujer está muy bien
policía a defender
religión gobierno y ley
¡Cabrones!
¡Cabrones!

Robo fraude violación
en la iglesia está el perdón
sexo droga y rock n' roll
la juventud es polución
¡Cabrones!
¡Cabrones! (71)

Aunque hay urgencia y visceralidad en ambas formas expresivas, el poema le da mayor libertad, pues no depende de una estructura sonora anterior. Lo que sí tienen en común es su desdén por la forma y por la belleza en sentido tradicional. Se trata de una escritura hecha con desechos, con lo que sobra de la lucha entre el lenguaje elaborado y la expresión coloquial. Oquendo trabaja con palabras que solo unos pocos se atreverían a usar en un poema, es decir, la basura del lenguaje. En este sentido, el carácter punk de su poética alcanza una nueva dimensión. Desde sus orígenes, la estética punk ha sido construida con materiales de desecho y ha sido la voz de aquellos que son considerados como escorias de la sociedad: desempleados, pobres, drogadictos, indeseables de toda clase. Marginales que, para crear, debían escarbar entre los restos del capitalismo. Esto implica hacer instrumentos con materiales inusuales (radiografías, baldes, latas, tapas de ollas, etc.), editar publicaciones a partir de recortes y fotocopias, grabar discos en estudios improvisados y con poca técnica y, sobre todo, vestirse con ropa de segunda mano, intervenida para lucir aún más descuidados: “Todo cuanto la sociedad considere sin valor o sin gusto incrementa la elegancia del punk [...] ellos ven como una virtud todo cuanto para el resto de la sociedad es desviación, vicio o símbolo de corrupción” (Kremer 16)¹²¹. Todos estos gestos y estrategias creativas

¹²¹ “Su retroceso (de los punks) fue hacia el infierno, hacia el no-lugar de la ciudad: el basurero. Y el basurero es un no-lugar porque se mantiene oculto, generalmente fuera de los confines del centro urbano, alejado de la vista, contemplado con rechazo aunque una parte de nosotros yaza allí. En definitiva, el basurero está oculto deliberadamente porque puede desagradar. Sus gigantescas montañas artificiales generadas por lo sobrante, que no es otra cosa que el excedente del capitalismo o, mejor aún, la sobreproducción y el continuo stock de mercancías, todo esto, en fin, es nuestro. Nuestro lujo es

constituyen una forma de posicionarse al margen, no de manera voluntaria, si no como única alternativa posible:

En *Mierdallo*, como nombraron la ciudad, los punkeros se abrieron camino, irremediablemente, entre los despojos de una cultura, de un sistema que no era sino un ser agonizante. En ese residuo de ciudad crearon sus propios repertorios de negación o desviación. En un momento crucial afirmaron su especificidad por medio de una estética de la repugnancia, de lo asqueroso y lo grotesco. (David Bravo 61)

Por eso el punk, desde sus orígenes, fue considerado como ruido, como desviación o alteración de la armonía sonora. Las canciones de punk sonaban mal, estaban mal hechas y en esa incorrección está precisamente su gran aporte cultural. Aunque gran parte de la tradición del punk ha sido asimilada por el *mainstream*, sigue siendo una estética impopular, poco comercial. Cualquier agrupación punk que quiera ser aceptada comercialmente debe suavizar su sonido, aprender a tocar. Aquí podemos mencionar casos como el de las agrupaciones de neo punk estadounidense Green Day, Rancid o Sum 41: roqueros inofensivos vestidos por Vivienne Westwood. Solo son punks por el gesto, los símbolos, pero su sonido es digerible. Como menciona Servando Rocha, “El ruido es indecible. Cuando se habla de él, se vuelve orden, cultura” (133). Ante la comercialización, el punk de base siempre hace un llamado de vuelta a la radicalización, al suicidio, al fracaso, al ruido. Es una visión del mundo que al final se convierte en una forma de arte. Si bien es importante el estilo, el gesto, este debe ser la parte visible de lo intangible: la inconformidad interior. De nuevo la estética rock nos remite a ese paso de lo ético a lo estético, de lo colectivo a lo individual: “El desecho como estética y el ruido como música eran señales de identidad, de un movimiento para el que la suciedad y la fealdad se convirtieron en forma de belleza, pero también en una relación entre ética y estética” (David 59).

Lo hemos dicho ya: el punk empieza siempre como ruido. Es una distorsión del sentido, del orden. Niega el futuro, la realización de todo propósito. Por eso las primeras aproximaciones al punk generan reacciones adversas: “no se entiende”, “es demasiado caótico”, “es puro ruido”. Pero precisamente en ese caos de lo mal hecho está el placer que provoca. Tal como lo advierte Simon Reynolds (2010), “El ruido [...] ocurre cuando el lenguaje se quiebra. El ruido es un estado sin palabras en el cual nuestra propia constitución

observado en la decrepitud y la fealdad del basurero, lugar ideal para la contemplación de la ruina” (David Bravo 47).

está en juego. El placer del ruido reside en el hecho de que la obliteración del sentido y de la identidad es precisamente el éxtasis” (132). Es una música mal hecha, porque sus intérpretes no reciben educación musical por estar fuera de un sistema educativo que les brinde herramientas para la creatividad¹²². Al no tener las habilidades ni el virtuosismo, su única salida es el grito, la rabia, el ruido. La poesía de Oquendo contiene también ese grito descomunal y por eso también es ruido, al menos en relación con la poesía en sentido tradicional. Ajeno a las instituciones en las que se forman los poetas, Oquendo escribe como puede y como quiere. Su poema “Me da igual” es una muestra de su desdén por los convencionalismos y su ritmo desbocado y libre. El uso de *slang* (pichar: tener sexo; tranca: pene; arrecho: excitado) se mezcla con su visión degradada y explícita del sexo:

Hoy quiero pichar,
me encuentro como una ninfómana sin su droga,
con ganas de sentir una tranca bien tiesa,
estoy arrecho y con el miembro erecto
y todos van desnudos
haciendo sus cochinadas frente a mis narices,
tengo tantos deseos de hacerlo
que me da igual si es de carne de res o de cerdo (129)

Estos rasgos pornográficos de la poesía de Oquendo están vinculados también con la idea del desecho. Obligado durante casi toda su vida a ocultar su sexualidad, hizo una representación de su propio cuerpo como objeto que se desgasta y se daña. Es una visión que desacraliza el cuerpo, lo convierte en territorio profano, susceptible ante el despojo, la corrupción y la muerte. Ante una muerte inminente, el cuerpo debe gastarse y luego desecharse. Atrapado entre la homofobia que se vivía en la escena punk y el control social de la sexualidad que se vivía en una ciudad conservadora como Medellín, Oquendo escribió sobre su cuerpo como si este le molestara o como si fuera un límite para desplegar su deseo. En cierta medida, esta visión del cuerpo es cercana a la visión expresada por Foucault cuando afirma que el cuerpo se desintegra en el proceso de construcción del yo: “el cuerpo es la superficie grabada de los acontecimientos [...] un volumen en constante desintegración”

¹²² Al respecto, David Bravo comenta que esa falta de educación musical está en la base de la estética punk en Medellín: “En nuestra ciudad la educación musical había sido desatendida de modo sistemático por los gobiernos locales. En los colegios nunca se impartieron clases de música [...] En ningún lugar, mucho menos, enseñaban a tocar rock. No había almacenes donde conseguir los instrumentos, así que a muchos les tocó hacerlos: guitarras, bajos y baterías hechas eran corrientes. El punk posibilitaba una ampliación de la expresividad de los jóvenes en los barrios populares, ya que no era necesario ser músico para formar una banda y hacer toques”. (186)

(Foucault, 1978, 148). El cuerpo, entonces, es una especie de página en blanco en la que se plasman los tabús que impone la cultura. Por eso, el cuerpo es testimonio y vehículo de la represión sexual. Para sublimar el deseo, el cuerpo debe ser destruido¹²³.

Según lo plantea el antropólogo francés David Le Breton (2002), esa concepción del cuerpo como dividida del alma o la mente es propia de la modernidad occidental. Al dividir el ser, el cuerpo se convierte en límite, frontera, elemento diferencial: “El cuerpo como elemento aislable del hombre (al que presta el rostro) solo puede pensarse en las estructuras sociales de tipo individualista en las que los hombres están separados unos de otros, son relativamente autónomos en sus iniciativas y en sus valores”. (22). Esa visión ha sido, según Le Breton, el punto de partida para entender el cuerpo como una propiedad, como un territorio que se puede modificar, resignificar y, por supuesto, despreciar. De esta forma, Oquendo entiende que su cuerpo es límite, pero también innecesario, prescindible en virtud de la inminencia y cercanía de la muerte: “Si la existencia se reduce a poseer un cuerpo, como si fuese un atributo, entonces, en efecto, la muerte carece de sentido: no es más que la desaparición de una posesión, es decir, muy poca cosa”. (21). En sus reflexiones, Le Breton entiende el punk como una expresión negativa o retorcida de esa separación. Existe una conciencia del cuerpo como propio, pero a través de él se expresa el rechazo y el odio hacia la sociedad:

[En el punk] El cuerpo es quemado, mutilado, perforado, grabado, tatuado, envuelto en ropas inapropiadas. El odio hacia lo social se convierte en un odio hacia el cuerpo, que simboliza justamente la relación obligada hacia el Otro [...] El cuerpo es una superficie de proyección cuya alteración ridiculizante testimonia el rechazo radical que hace una cierta juventud de sus condiciones de existencia. (37)

Esa visión del cuerpo como lugar de enunciación del rechazo tiene unas implicaciones profundas en el caso particular del punk de Medellín, una ciudad que históricamente ha defendido, desde las élites y las instituciones, la asepsia y el control social como manifestaciones de orden y progreso. No es gratuito que haya sido en esa ciudad que tuvieron su auge los llamados grupos de limpieza social, nombre eufemístico para designar a los escuadrones de paramilitares urbanos que, durante la década de los ochenta e incluso hasta bien entrado el siglo XXI, persiguieron y asesinaron a personas que ellos consideraban

¹²³ No solo estaría cerca de los planteamientos de Foucault, sino también de Judith Butler en *El género en disputa* (2007). Para esta autora, el cuerpo también es un territorio sobre el que se inscribe un deseo reprimido y eso es lo que, al final, define la identidad de género.

indeseables: drogadictos, prostitutas, ladrones de poca monta, indigentes¹²⁴. Por eso no es gratuito que la estética punk de Oquendo trate de comunicar su rechazo social a través de lo corporal: si la sociedad conservadora y tradicionalista de Medellín exige, de forma hipócrita, limpieza y pulcritud, entonces el punk debe responder con decadencia, suciedad y disidencia. En este sentido, la visión del cuerpo en la poética de Oquendo responde a una homosexualidad parcialmente reprimida por el padre y por la ciudad que habitaba:

Tenía el pelo revuelto,
la frente fresca y toda la vida
por delante.
Joven y rebelde,
acudí a los hombres en el
abrazo del marica.

No hay futuro con mi grupo de rock,
me estoy volviendo corriente,
Punk not Dead escrito en sillas de los buses.
Busco hombres en los teatros porno,
no hay futuro para mí...
es triste decirlo. (61-64)

Por eso Oquendo pasa rápidamente del sexo al asesinato, como si fueran indisociables. En este punto pasa de lo sexo explícito a lo *gore*: “Le penetro con mi sexo/ una, dos, tres [...] deseo que sucumba/ le apunto entre los ojos/ asesinar... asesinar... asesinar”. (111). De la experiencia de la sexualidad a la muerte hay solo un paso. Por eso el cuerpo es sinónimo de lo temporal, de lo que está sujeto a control y por lo tanto debe ser profanado para que el deseo sea posible. En el poema titulado “Este cuerpo ya no es mío”, el cuerpo es para gastarse, para ser dilapidado, ya que es ajeno o al menos perecedero. Se trata de una visión radical de la separación cuerpo/mente que anuncia Le Breton. El cuerpo es algo ajeno o distinto a la esencia del ser, pero en el caso del punk esa conciencia es negativa, decadente. Si el cuerpo es una propiedad, puedo destruirlo, agotarlo:

Entré por fin al interior de mí mismo,
no era el dueño de mi cuerpo,
pertenece a todas mis debilidades,
¿Cómo podría habitar estas carnes que no me pertenecían?

¹²⁴ “La sociedad paisa, pionera de la asepsia y en muchos casos aquiescentes con la llamada limpieza social (Medellín fue la primera ciudad de Colombia donde se empezaron a asesinar sistemáticamente ladronzuelos, mendigos, homosexuales) generalizó el comportamiento de los punk como “delincuencia demencial”, convirtiéndolos en blanco de las autoridades, las religiones, las milicias, los grupos paramilitares y todos aquellos que en su doble moral se declaraban redentores de la moral pública”. (Medina en Urán 100)

Las utilicé para mis placeres
pongo el culo hacia el viento
y el hoyuelo me cosquillea,
no es mío el orgasmo
y continúo cascando al miembro.
[...]
No es mío este cuerpo
ni esta cara llena de leche tibia
del último polvazo callejero,
ya todos son maricas
y se culean en las esquinas, en cargamontón.

Mi culo es infinito,
siempre me duele al entrar la estaca,
¡No la saques!
Ponla en mi boca,
mis manos, mi cuerpo, este que no es mío
y lo uso como si lo fuera,
hasta gastarlo y ponerme otro. (130)

Esta visión del cuerpo como instrumento perecedero y por lo tanto susceptible de ser dañado está también en el centro del “pogo”, baile brutal que se crea mientras la banda de punk toca. Círculo que crea fuerzas centrípetas y centrífugas a través de los golpes, las patadas. El pogo es uno de los elementos centrales de la cultura punk, algo así como su componente kinestésico. Es una danza agresiva en la que los punkeros se empujan y golpean entre sí. Es una liberación colectiva de energía, una catarsis. Por supuesto, luego del pogo no hay rencillas personales. Se trata de una licencia que se concede mientras dura la canción. No importan los rasguños, las cortadas, los ojos morados. Lo importante es quemar la energía, consumir el cuerpo. Si el punk implica una negación de la idea de progreso es también porque niega la pulcritud, el bienestar y la cordura como formas de esclavitud física y mental. En su poema “Cómo se debe poguear” leemos:

¡Qué chimba de pogo!
El pielroja recobra sus fuerzas y se lanza ardoroso a la lucha
[...]
es la placentera sensación del peligro seduciéndonos,
bailando, dando alaridos
y lanzando con furia violenta
golpes a diestra y siniestra
[...]
El ritmo dicta el nivel
rápido, violento y salvaje hasta la locura total,
suave, esíásico (?) y sublime rayado en la iluminación

[...]
 es enfurecerse consigo mismo,
 desdoblado cuerpo y alma en un binomio peligroso
 que se desafía a muerte
 [...]
 haciendo de la música el oráculo
 donde se nos revelan las triquiñuelas de la existencia
 bailar con los fantasmas,
 los terribles demonios de nuestra conciencia
 [...]
 Ganar la batalla
 es salir moribundo con una fatiga inmensa,
 defendiendo la vida en solo dos minutos
 [...]
 Cinco minutos parecen pocos,
 pero créanme,
 solamente eso es lo que necesitamos.
 Así es el pogo,
 y quien no haya sentido semejante cosa
 es porque en su mísera vida
 no ha logrado poguear como se debe (68-70)

Finalmente, la idea del desecho está presente en la poética de Oquendo en la medida en que reivindica el uso de imágenes asociadas a la basura, a lo sobrante, a los objetos que la sociedad descarta y el punk recicla. Esos desechos sufren un proceso que ya había anticipado Duchamp con su técnica de *ready made*: tomar objetos cotidianos y darles un nuevo uso. Esa apropiación del desecho para volverlo parte del estilo ha sido, desde el comienzo, la esencia de la indumentaria punk: la alteración de la ropa, el uso de botas de cuero modificadas, los ganchos usados para perforar el rostro, los taches en los *jeans*, las cadenas, los collares de perro. Pero estos signos no serían más que una pose (punk caspa, como eran llamados en Medellín) si no hacen parte de un código compartido y si no representan una actitud disidente. Retomando a Maffesoli, los punkeros conforman una especie de tribu que comparte un secreto: ¿el uso de botas de obrero tiene que ver con una resistencia a lo efímero de la moda? ¿La ropa rasgada e intervenida es una respuesta al imperio de la pulcritud? ¿Qué implica un corte de pelo al estilo mohicano? Si no se manejan esos códigos, de poco sirve la mera apariencia¹²⁵: “Materiales malos y «baratos» [...] y colores «horribles», descartados desde

¹²⁵ “Yo tenía un disco de James Brown y empecé a decir que tenía un disco, entonces esto me sirvió para abrirme la entrada, para contactar alguna gente y empezar el préstamo de casetes. Cuando me empezó a gustar fue muy maluco porque en el colegio ya no lo querían a uno. Mandé a entubar todos los pantalones

hacía años por la industria seria de la moda como kitsch obsoleto, fueron rescatados por los punks y convertidos en prendas de vestir que ofrecían autorreflexivos comentarios sobre las nociones de modernidad y de gusto”. (Hebdige 148). Esto puede parecer contradictorio, dado que la única arma que tiene el punk contra el sistema que detesta es precisamente su estilo, lo aparente: “el estilo entendido como forma de rechazo”. (Hebdige, 14). Es su forma de hacer música, de vestirse y de verse las que generan el rechazo. Pero al interior de la escena, todos saben que el significado del objeto debe estar conectado con una narrativa de resistencia. Por eso el uso de guitarras hechizas o de estudios de grabación improvisados no es solo un gesto contra la industria. El *do it yourself* tiene todo un trasfondo social y solo el punk “verdadero” lo comprende:

Con todo, el desafío a la hegemonía representado por las subculturas no emana directamente de ellas: en realidad se expresa sesgadamente en el estilo. Las objeciones y contradicciones quedan planteadas y exhibidas (y, como veremos, «mágicamente resueltas») en el nivel profundamente superficial de las apariencias: esto es, en el nivel de los signos. (Hebdige 33)

Aunque, como vimos, Oquendo en su *Manifiesto* hace un llamado a los punks de corazón, sin importar si se veían como tales, en sus poemas es plenamente consciente de la importancia de estos objetos como signos de resistencia. De hecho, el tono generacional que le imprime a algunos de ellos se alcanza también por resaltar esos códigos compartidos. Podemos mencionar varios ejemplos de esta poetización del objeto reciclado: “Soy de una época de la historia/ donde¹²⁶ usábamos bluyines apretados/ nos poníamos chaquetas de cuero negro/ y nos colocábamos botas que les hacían juego” (The best). En “Tragando gargajos” vuelve sobre los objetos: “Se me rompe la ropa/ caen los ganchos al suelo/ vomito sobre mis botas” (61). Más adelante, en el mismo poema, se encuentra con la policía, que de inmediato lo estigmatiza por su apariencia: “No hay futuro con los artistas malditos/ Destruyo la colección de cassettes y discos/ la policía me roba las botas/ y el gabán negro se perdió/ ¿Quién toca esta noche?/ es aburrido este sonido/ el ambiente es artificial/ cocaína dame tu mejor golpe”. En el poema “Colino en un mar de rostros”, Oquendo hace una prolija descripción de algunas drogas usadas en su momento y sus distintos efectos. De esta manera, traza un vínculo entre su visión del cuerpo como territorio que debe ser gastado, dañado, y

que tenía y ese fue el acto más rebelde del mundo: pantalones bota tubo. Ya la señoras no me querían, las muchachas de la cuadra ya no conversaban conmigo” (Rendón citado en David Bravo 86)

¹²⁶ Nótese el uso erróneo del adverbio de lugar en un contexto temporal. Esto es una muestra de la displicencia con la que Oquendo veía la ortografía y la gramática.

su incorporación de objetos que hacen parte de la cotidianidad del punk:

Hoy he rehuido la realidad
con cinco gramos de Pérez¹²⁷,
creo que se me abrirá otro hueco en la nariz
pero vale la pena
no estar sobrio
beber alcohol,
inhalar pegante,
tan bajo que mi madre se moriría de solo verme.

Unos cuantos pitazos de bareta¹²⁸,
dos o tres pases,
y el resto en cocol¹²⁹,
¡para qué más!
le subo el volúmen a la graba¹³⁰ y listo.

Huyendo de la realidad,
perdido en el vacío,
no quiero que me encuentren
para ser normal
en una línea recta
y verlo todo plano
¿Cómo quieren que viva así?
¡Me burlo de la vida en este orgasmo! (73)

A partir de estas reflexiones podemos concluir parcialmente que Oquendo es un poeta punk, marginal dentro de los marginales, creador de una poética del desecho. Un artista que vivió con intensidad una época aciaga en la historia de Colombia y tradujo su experiencia en poemas y canciones. Su obra, que aún no ha sido asimilada por la academia ni las instituciones asociadas al campo literario colombiano, es una expresión artística que nos permite adentrarnos en el horror y la soledad y que, además, nos transporta a una dimensión de la vida en Colombia que no podría expresarse a través de realismo mágico o vallenato. Oquendo es un exponente radical de la estética rock en Colombia, un desadaptado que

¹²⁷ Palabra que en la jerga quiere decir cocaína.

¹²⁸ Marihuana.

¹²⁹ Alcohol artesanal.

¹³⁰ Las grabadoras de *cassettes* jugaron un papel clave en la difusión del punk en Medellín. Debido a su versatilidad, permitían grabar de *cassette* a *cassette*, de emisora radial a *cassette* e, incluso, de disco de vinilo a *cassette*. Por supuesto, esto abarataba los costos para acceder a las grabaciones de artistas extranjeros y locales, integrándose en la dinámica del *do it yourself*: “Estas alcanzaron su punto más alto de popularidad durante los años setenta y ochenta [...] en ellas podíamos seleccionar, grabar lo que se escuchaba en las radioemisoras, abaratando los costos de uso y posibilitando la intervención creativa, en contraste con los discos caros y los tocadiscos, o el monopolio de la escucha radial pasiva”. (David Bravo 2019, 304)

sintetizó su amor por el punk y por la poesía de Baudelaire para producir una de las obras más vibrantes y enigmáticas de la literatura colombiana de finales del siglo XX. De manera profética, los últimos versos del último poema del libro, titulado “Solo queda el vestigio”, nos dejan una imagen de su paso marginal y azaroso por la vida y la poesía: “Pasos de ida/ ruidos de marcha/ Solo queda el vestigio/ de un desadaptado”. (148).

6. LA ESTÉTICA ROCK EN EL CAMBIO DE SIGLO EN COLOMBIA

P.M.: ¿Qué opinión le merecen personajes de su país como Gabriel García Márquez y Fernando Botero?

Yo: Ninguna.

P.M.: No puede negar que son luminarias reconocidas internacionalmente.

Yo: Esa gente me recuerda a las luminarias del alumbrado público que había en la calle donde nací. Hacía siglos que se habían fundido y nadie se preocupaba por cambiarlas, al cabo, cuando estaban en servicio, tampoco servían para un culo.

Efraím Medina, *Érase una vez el amor, pero tuve que matarlo*

¡Que viva la música! fue el punto de partida para que otros escritores orientaran sus creaciones en esta misma ruta. Pineda Botero (1990), Rodríguez (1995) y Giraldo (2001) han llamado la atención acerca de la existencia de nuevas expresiones narrativas que han tratado de desafiar el predominio de estéticas como el realismo mágico o la literatura sobre la violencia rural.¹³¹ Dentro de esas nuevas expresiones, la literatura que asimila la estética rock constituye una vertiente muy importante y relativamente prolífica. Desde 1977, año de aparición de *Qvlnm*, el campo literario ha visto la aparición de, por lo menos, una novela o una obra poética sobre rock en cada década. Una cifra nada desdeñable, sobre todo si tenemos en cuenta que el rock no es una música dominante en Colombia y que, incluso, ha sido vista como extranjerizante e “inauténtica”. Así, en 1981 se publica la novela ganadora del premio Plaza & Janés *Conciertos del desconcierto* de Manuel Giraldo; en 1992, aparece *Opio en las nubes* de Rafael Chaparro, ganadora del Premio Nacional de Literatura en 1992; diez años después, en el 2001, se publica la novela *Érase una vez el amor, pero tuve que matarlo* de Efraím Medina, premiada a su vez con el primer puesto del Premio Nacional de Novela de 1997; finalmente, en el 2011, Juan Álvarez publica la novela *C.M. no record*.

Llama la atención el hecho de que estas novelas, en su mayoría, hayan recibido algún reconocimiento o premio literario nacional. Esto contrasta con la actitud negativa con la que algunos críticos han recibido estas obras, muchas veces desdeñadas por su supuesta frivolidad o su cercanía con la cultura masiva. Como veremos a continuación, en el campo literario colombiano impera todavía un prejuicio que tiende a ver estas obras rockeras como literatura menor o literatura juvenil. Por supuesto, este estigma se ha reforzado por la popularidad que

¹³¹ En la primera parte de este trabajo ya nos hemos referido a este fenómeno de forma más detallada.

algunas de estas novelas, sobre todo las de Chaparro y Medina, han tenido en el público joven. En cierta medida, se trata de obras que han sabido leer muy bien los cambios en los gustos, referentes y hábitos de consumo de las generaciones más jóvenes. Pero, más allá de esto, se trata de expresiones que, a través de la estética rock, dan cuenta de nuevas formas de narrar la vida en las ciudades colombianas.

Proponiendo una lectura de lo real que no pretende una visión total del mundo y del lenguaje como fuente de toda representación, estas obras exponentes de la estética rock ponen de manifiesto la imposibilidad de aprehender el mundo por vías racionales o meramente lingüísticas. En su lugar, plantean narraciones fragmentadas, subjetivas, sin heroísmo. Pero sobre todo, se trata de obras que, en mayor o menor medida, proponen una apropiación del mundo por vía auditiva, privilegiando la auralidad como fuente de experiencia. En ellas no hay narradores omniscientes que tracen un mapa total sobre los orígenes de un pueblo o una cultura. Saben que no hay centros ordenadores ni mitos fundacionales. Ante un mundo caótico, la mejor manera de aproximarse es a través de los sentidos: la escucha en el caso de la estética rock.

Por otro lado, las novelas analizadas en este capítulo tienen en común un rechazo hacia la idea de lo tropical o lo regional como referente cultural dominante en Colombia. Y esto no solo a través de la reivindicación de una música como el rock, híbrida y desterritorializada. Siguiendo la perspectiva abierta por Andrés Caicedo y, años antes, por los nadaístas, en las obras de Magil, Medina Reyes y Álvarez hay una postura explícitamente crítica con respecto a los discursos nacionalistas que reducen la cultura a una cuestión folclórica o tradicional. Ya sea a través de procesos de deculturación que viven los personajes, ya sea por una negación abierta de los relatos nacionalistas y puristas sobre la música, estas obras se estructuran discursivamente en oposición al folclor y el nacionalismo. Asumen sin complejos su vínculo con dinámicas culturales deslocalizadas, globales, impuras. Son, en suma, expresiones de una literatura colombiana destropicalizada.

A diferencia de los capítulos anteriores, que están enfocados en un solo autor o movimiento literario, este capítulo propone una estructura miscelánea que trata de dar cuenta de un panorama amplio que abarca casi cuarenta años. Analizar de esta forma cuatro novelas nos permite, por un lado, identificar los elementos comunes a estas obras: rechazo por lo tropical como referente artístico dominante; vinculación contradictoria con la cultura de

masas; fragmentación narrativa; falta de heroísmo; privilegio de los sentidos – especialmente la escucha – como formas de apropiarse del mundo; predilección por el rock como referente y eje estructurante. Por supuesto, también resaltan algunas diferencias notables, sobre todo en los distintos niveles de sentido en que cada una de las novelas analizadas ha asimilado la estética rock. Aunque seguramente, como en toda investigación, quedarán por fuera algunos autores u obras que reclamarían su vínculo con el rock, las novelas aquí mencionadas son, hasta el momento, las más representativas de cada década.

6.2. *Conciertos del desconcierto* (1982) de Manuel Giraldo

Una novela sobre la escena rockera colombiana de comienzos de los setenta, escrita desde la perspectiva del final de esa misma década; un relato sobre la decepción de un adolescente con respecto a los valores del hippismo y el nadaísmo. *Conciertos del desconcierto* es también la primera obra del escritor colombiano Manuel Giraldo, mejor conocido como Magil (Libano, Tolima, 1951), y la única novela sobre rock aparecida en Colombia en la década de los ochenta. Recibió el premio de novela Plaza & Janés en 1981 y gracias a este reconocimiento despertó un relativo interés en los lectores y críticos de la época. Aunque se han escrito muchas reseñas, tesis de pregrado y comentarios sobre la obra, se destacan especialmente el artículo de la investigadora venezolana Teresa Cabañas (1982) y un análisis escrito por Jacques Gilard (1981).

Según lo menciona su autor en una entrevista concedida al ya mencionado Gilard, *Conciertos del desconcierto* fue escrita entre Barcelona y Berlín entre 1978 y 1979 y responde al propósito de ficcionalizar el mundo del rock, pero sobre todo la desintegración y decadencia de la escena roquera de comienzos de los setenta en Colombia: “Es una novela que se abre al mundo. Trata de recoger ese submundo que se vive en el rock, toda esa locura juvenil que, antes que todo, busca ausentarse de ese presente”. (Gilard)¹³². Por su tema y por su enfoque, esta novela trata de romper con la narrativa predominante en Colombia por entonces (el autor menciona que, desde su perspectiva, las tendencias dominantes eran “el

¹³² Esta entrevista, titulada “Soy enemigo del sistema. Entrevista con Magil” (1981), y el artículo “Conciertos del desconcierto: Magil o la renovación” (1981) reposan en los archivos del CRLA de la Universidad de Poitiers, Francia. Se citan los manuscritos mecanografiados por el propio Gilard. Sin número de página en el original.

realismo mágico y la novela sobre la violencia”). En su lugar, Magil muestra la violencia urbana y opta por un estilo que él mismo ha denominado como “realismo imaginario”, es decir, una “descripción realista de sucesos ficticios”. Este concepto, que no queda muy claro luego de leer la contradictoria explicación del autor, puede aludir a la presencia de elementos fantásticos que mencionaremos más adelante¹³³. A pesar de la dificultad de Magil para explicar su proyecto estético, es claro que su novela sí es una propuesta que intenta distanciarse de los temas predominantes en el campo literario colombiano, aun cuando su novela no es transgresora en cuanto a la estructura narrativa. Al respecto, Gilard (1981) menciona que:

El libro, con su misma temática y su ambición estética, es un enjuiciamiento y un reto a la narrativa colombiana reciente, y es evidente que Magil quiso romper con la línea de García Márquez. Pero lo que también está en *Conciertos del desconcierto* es otra manera de universalizar lo colombiano [...] Este relato alucinante no renueva propiamente un género - la novela - que es, por naturaleza, constante cuestionamiento y renovación, pero si renueva y cuestiona sus convenciones actuales [...] Es la vieja historia de la transgresión derrotada por el conformismo. Fácilmente se podría situar la novela de Magil dentro de la línea de muy viejos paradigmas narrativos. (4)¹³⁴.

Contada desde la primera persona de un personaje adolescente que es llamado ocasionalmente “El apóstol menor”, *Conciertos del desconcierto* se desarrolla principalmente en el mundo de bares, conciertos y lugares de ensayo de bandas y artistas, claramente inspirados en algunos protagonistas de la escena rockera colombiana de finales de los sesenta y comienzos de los setenta. Utilizando nombres ficticios, Giraldo evoca las

¹³³ Nótese la contradicción de Magil al referirse al carácter testimonial de su obra: “Ya la veía una novela más fija, más segura [...] que al mismo tiempo estaba burdamente escrita, era una historia que, a nivel argumental, llevaba un realismo imaginario total. Yo siempre intenté hacer algo que no fuera testimonial, a no ser por personajes anecdóticos. Es una novela que no tiene nada de testimonial, pero sí hay cosas vivenciales, lo que yo llamo realismo imaginario, ese concepto un poco trillado tal vez, no sé. Es partir de la realidad para llegar a la imaginación. Toda realidad puede ser imaginaria en un momento dado. No es el realismo mágico de García Márquez y de la generación del Boom. Yo escribo cosas reales, que están muy cercanas a mi, que yo he encontrado. Es una vaina testimonial, pero como en una película al mismo tiempo, y eso lo voy transmitiendo. Dentro de las cosas que yo he escrito me preocupa mucho la imagen, lo imaginario, sin llegar a lo mágico. Es decir que cualquier situación, acto, momento de un personaje se hubiese podido dar realmente”. (Magil en entrevista con Gilard).

¹³⁴ Es importante mencionar que Gilard, al parecer, no conoció la obra de Andrés Caicedo, pues en su artículo sobre *Conciertos...* insiste en que es la primera vez que un escritor colombiano publicó una novela sobre el rock: “Es de suponer que a nadie, en ninguna parte del mundo, se le había ocurrido antes que a Magil escribir una novela altamente ambiciosa sobre el mundo de la música rock”. También resulta llamativo que Magil no se refiera a Caicedo en sus entrevistas. Este desconocimiento puede ser comprensible dada la poca circulación que tuvo *Qvln* en los años inmediatamente posteriores a su publicación.

tensiones, anhelos y contradicciones que enfrentaban estos roqueros, centrándose sobre todo en los valores que eran defendidos por músicos y fanáticos cercanos a la movida hippie y al movimiento nadaísta: rebeldía, autenticidad creativa, anticapitalismo, amor libre, etc. Como ya se mencionó ampliamente en el capítulo sobre el nadaísmo, la cercanía entre el rock y este movimiento se basaba sobre todo en la coincidencia de ideales antiestablecimiento; veían al mundo adulto como su principal enemigo. El propio Magil menciona su filiación con el nadaísmo, aun cuando reclama no haber pertenecido de lleno al movimiento: “La novela era toda la historia vivida hasta el momento que abandoné lo que se puede llamar el mundo de los nadaístas – sin haber sido yo un nadaísta -- , todo el mundo del ruido que llamo, el de los años 60 y 70”. (Gilard). Ya en las primeras páginas de la novela se identifican las líneas generales de una clara postura ideológica que comparten todos los personajes:

Si, mi hermano de la niebla, de eso se trata, cagarlos del susto y luego aparecer victoriosos con banderas y rótulos colgantes protestando contra la perseguidora, exigir la libertad de expresión y el derecho a lo que queremos, sin olvidarnos de ir contra la bombita esa que no deja ni el cuento cuando estalla. (13)

La novela alterna entre la primera y la tercera persona, pero siempre desarrollando el punto de vista de este personaje central (El apóstol menor) que vive de primera mano el auge y la caída del rock psicodélico. Las vivencias del “apóstol menor” siempre tienen como referencia la figura de “Macarius, el profeta del ruido”, un enigmático músico que actúa como un gurú hippie de la juventud colombiana. Partiendo de la idea de que el rock es una expresión artística con el poder de cambiar el mundo, el “apóstol menor” va experimentando una progresiva decepción al comprender que el engranaje secreto de esta música está movido también por el dinero y la ambición de fama y poder: su ídolo, Macarius, se vende a los intereses corporativos y viaja a Estados Unidos a perseguir la fama. A medida que conoce más de cerca la dinámica de las agrupaciones y músicos, así como la injerencia de managers y sellos disqueros (representados en la novela por el personaje de “El gringo”), el personaje va revelando un pesimismo que se torna en orgullosa insolencia contra aquellos que le abrieron la puerta al mundo de la música. Promediando el relato, “el apóstol menor” renuncia a la agrupación en la que tocó, rompe su relación con la cantante (“La mona”) y asume un comportamiento sombrío y hostil, todo en nombre de una supuesta autenticidad artística y una idealizada rectitud moral: “Qué quieres Mona – contestó él – , que me vuelva igual de idiota y retardado como tus amigos, ¡que toque algo que no me entra ni a tiros de escopeta!;

yo siento la música de otra manera muy diferente, para mí debe ser un nacimiento continuo, la banda necesita mayor creación, un nuevo repertorio”. (74). Acto seguido, su amante, cantante del grupo que le abrió las puertas del mundo de la música, le reprocha su idealismo y lo insta a reconocer que las estrellas de rock son, también, creaciones de la industria: “Me idealizas demasiado y sin medida, tú crees que los ídolos son lo importante en estos momentos y tienes razón, pero los ídolos no nacen, los ídolos se hacen y Macarius es un ídolo creado por el gringo y para que el gringo lo hiciera le tocó sacrificar sus ideales y principios”. (79)

La estructura de la novela es circular: empieza con el relato del “apóstol menor”, que yace muerto en un ataúd y desde allí, en calidad de espectro, va contando su experiencia desde que está en la secundaria hasta su suicidio¹³⁵. Este periplo abarca su paso como guitarrista por la agrupación “Los apóstoles del morbo”. Su proceso de formación musical está definido por una identificación y posterior decepción con la escena musical y cultural de la época. En este aspecto, la novela fuerza un poco la verosimilitud del relato, pues no se explica muy bien cómo un adolescente, recién salido del colegio y que no sabe tocar ningún instrumento, logra rápidamente convertirse en miembro de una reconocida banda e incluso empezar un romance con la cantante. No se trata, en este caso, de apelar a la suspensión de la incredulidad de la que habló Coleridge, pues en Magil esta falta de verosimilitud se da en relación con el propio universo que la novela propone. A pesar del elemento fantástico de estar contado por un personaje que ya ha muerto, el mundo de esta novela se propone como realista o por lo menos no está sujeto a este tipo de ficción gratuita. Por otro lado, el manejo de la temporalidad no sugiere tampoco una elipsis que permita inferir que el personaje pasa automáticamente de la ignorancia musical al virtuosismo. Más allá de esto, se trata a todas luces de un personaje extremadamente *naïf*, pues no se explica de qué otra forma podía depositar tantas expectativas en un movimiento que, para entonces, había mostrado de forma explícita su doble condición de expresión artística y negocio rentable.

Como se mencionó en el capítulo sobre Caicedo, a comienzos de los setenta el rock había superado su etapa de optimismo *hippie* y se había decantado por estéticas más agresivas y oscuras como el hard rock o el heavy metal o por otras más cínicas como el glam. Como lo

¹³⁵ Este es quizá el único gran elemento fantástico de la obra, que en este sentido evoca la obra *La Amortajada* (1938), de la chilena María Luisa Bombal.

señala Cabañas (1982), la escena rockera representada por Magil es paralela al declive del rock psicodélico y la contracultura en los países anglosajones. Ya mencionamos también, a propósito de la imagen de los Rolling Stones en la obra de Caicedo, que los primeros años de los setenta marcan un momento de transición en el rock que supone una superación del optimismo hippie y la aparición de un pesimismo o, en todo caso, una asunción cínica de los aspectos más frívolos o decadentes del rock. A modo de ejemplo, la estética glam de artistas como David Bowie, Marc Bolan o Freddie Mercury muestra una exaltación deliberada del componente glamuroso y frívolo del rock: su existencia como espectáculo, como performance condicionado por la moda, la fama y la imagen.

A esto debemos añadir que, en Colombia, la escena rockera era pequeña en comparación con otros países latinoamericanos y había una evidente falta de apoyo institucional y un rechazo por parte de la industria. Todos estos elementos fueron socavando las pocas iniciativas que emprendieron bandas como Génesis, La Columna de Fuego o Malanga, últimos vestigios de la primera oleada de rock colombiano que fue desapareciendo a medida que avanzaban los setenta. Esto se hace aún más complejo si tenemos en cuenta que *Conciertos del desconcierto* fue escrita aún más tarde (1978-79), cuando el predominio de la música disco en el mundo anglo y de la música tropical en la escena local era evidente. Por eso es inevitable que el tono que Magil le imprime a la novela tenga un efecto doble: nostalgia por un movimiento que desapareció y que, además, trataba de sobrevivir cuando en otros contextos ya se había transformado. Quizá Magil no tenía aún la suficiente visión como para comprender esa dinámica dual del rock, a medio camino entre negocio y estética. Por eso los personajes aparecen como ingenuos frente a un problema cultural que debían conocer por el mero hecho de estar inmersos en ella:

– Te das cuenta – le decía la Mona – , cuando se quiere algo, debes entregarte de pies y manos, esperar tu propio impulso que no hay maestros que te enseñen a sentir tu ritmo, eres tu propio bastón de mando y sólo así lograrás aquello que nunca te enseñaron y siempre quisiste saber. (64)

Esa mirada nostálgica y *naïf* que propone Magil atraviesa toda la obra, especialmente en los discursos de los personajes, fuertemente cargados de una ideología contracultural, nadaísta. En esta novela predomina el discurso ideológico por encima de la representación del paisaje sonoro y la caracterización de ambientes y personajes. A pesar de que el autor trata de evocar cierta jerga, esta se desdibuja ante las explosiones discursivas de Macarius, el

apóstol menor o la mona. Los personajes no escuchan la música, sino la retórica *hippie* de los artistas. Muy pocas veces comentan sobre las canciones o sobre cómo suena determinado artista. Incluso en los pasajes en que el narrador intenta describir el sonido que algún músico produce, el discurso contracultural opaca lo musical: “Siente la música hermanos – les decía –, hay que verlo coger los palos o la guitarra se siente nacer nuevamente, se ve que quisiera hablar por las manos, amplificar sus ruidos”. (60). A pesar de que se nos dice que se trata de músicos, estos nunca interpretan sus canciones. En este sentido, *Conciertos del desconcierto* es una novela que menciona al rock, pero lo hace sonar muy poco. Esto se debe, también, a que los personajes son portavoces de un ideal que el narrador quiere evocar con nostalgia. Creen ciegamente en la música y en el hippismo como alternativas de vida y, al final, se decepcionan ante la imposibilidad de vivir estos valores. No hay personajes sino discursos y por eso la música es el telón de fondo pero no el eje narrativo. En este fragmento es posible leer una muestra del tono pedagógico e idealista del “Profeta del ruido”. Destacan lugares comunes del discurso contracultural como la “sociedad de consumo” y la “muerte joven”:

Es la música un nuevo alimento – dice Macarius --, quebrar a la sociedad de consumo, es la consumición total lo único que nos queda, la muerte a corto plazo para ahorrar energías según lo establecido, el fin nos convertirá en carroña de lenguas lapidantes y alejándome de sus palabras le cuento que es el suicidio el momento efectivo, la vía rápida de llegar al desconcierto, hay que jugar la vida en el asalto, violar las costumbres arraigadas en los años y pincharlos hasta que se desangren en vida. (46)

Al final de la novela sabemos poco sobre las canciones y tenemos una idea muy vaga de cómo suena la música de los grupos mencionados. Al respecto, Gilard argumenta que:

Una de las debilidades de la novela podría radicar en la excesiva claridad del mensaje que encierran ciertos pasajes, por ejemplo aquellos en los que el apóstol menor analiza y desmitifica la fabricación de los ídolos artificiales como los del rock [...] En realidad, el conjunto de la novela destila ese mensaje en forma más convincente y menos controvertible que esas meras designaciones semánticas, que resultan excesivamente prosaicas. (3)

Esa claridad que menciona Gilard se hace patente sobre todo en las intervenciones de Macarius, el profeta del ruido. Si bien aparece como enigmático e incluso sobrehumano, en el momento de relacionarse con el público acude a una retórica casi de manual. Habla con afectación sobre la libertad, la autenticidad y la hipocresía del mundo adulto, pero pocas veces se siente real. Es un personaje demasiado unívoco: aun cuando cede a las pretensiones de su manager, “El gringo”, siempre aparece como un mesías impoluto que renuncia a la complejidad e inestabilidad de lo humano. Cada vez que se dispone a dar un concierto, su

discurso reiterativo ocupa todo el espacio de la narración. Al final tenemos la idea de que nunca interpreta, sino que pontifica. En el siguiente apartado podemos leer un poco las características de sus intervenciones, que además ratifican otro aspecto: en estos pasajes, el ritmo narrativo de Magil no incorpora la música. En estos fragmentos no hay polifonía en el sentido bajtiniano: en contraste, hay un discurso monológico. Por el contrario, es un ritmo marcado por una entonación de panfleto, llena de lugares comunes y sin rastros del frenetismo roquero que es evidente en Caicedo, Oquendo y otros autores que analizaremos más adelante. Nótese la presencia de imágenes relativas a la astrología, a las energías, a la madre tierra, en contraposición al materialismo de la sociedad, etc., clichés inveterados de la retórica que defiende Magil:

1-2-3 probando/ se enciende la fuente/ en el vibrar del ruido / si no escuchan a gritar con fuerza / a reclamar la invasión de sus oídos / y los retardados del tiempo [...] la energía de tantos días de espera [...] haber (sic), que se enciendan los *barillos* / y a rodarlo de mano en mano / formaremos una cadena de empalme / convertir este lugar por una noche / en la mayor fuente de energía vital / la vitalidad del génesis concentrada en la tierra / aquí desde la madre tierra / en la circular era del sol / también llamada la era de acuario / o la era de las revoluciones / Es la música del siglo XX / en el planeta central del universo / viviendo de su esencia¹³⁶. (25)

Este problema se presenta incluso en los diálogos incidentales. Sin necesidad aparente, los personajes asumen un tono solemne que difícilmente reproduce una conversación entre dos roqueros colombianos de la época:

– Atención anden con cuidado, eso somos, objetos no identificados – dijo el amigo de al lado a sus amigos considerándome a mí ya dentro del grupo siendo bien recibido –, pequeños seres creados a imagen y semejanza que se corresponden si quieren corresponderse aceptándose todo tipo de desviaciones, de eso se trata, romper los tabúes morales y gozar la juventud temprana, en largos años de escuela. (49)

Los últimos capítulos de la novela se desarrollan en un evento musical llamado “Festival del Despertar”, una clara ficcionalización del Festival de Ancón, hito de la historia del rock colombiano que se llevó a cabo entre el 18 y el 20 de junio de 1971 a las afueras de Medellín: “Ese concierto de Ancón es el festival que yo narro en la novela”. (Magil en entrevista Gilard). Esta es, de lejos, la parte más dinámica de la obra. Allí, Giraldo muestra momentos literarios interesantes, especialmente en la descripción de un viaje de LSD que vive el “apóstol menor”. Aunque otros episodios caen de nuevo en la gratuidad y la falta de

¹³⁶ algunas intervenciones de Macarius están separadas por el signo de *slash* en el original.

verosimilitud (especialmente la decadencia y muerte de “la mona”), estos últimos capítulos se aproximan mucho más a mostrar un paisaje sonoro más concreto, una auralidad compartida. Podemos escuchar los gritos del público, el rechazo o la aceptación que tiene cada agrupación, las guitarras mal afinadas. Hay momentos en que aparece de nuevo Macarius con discursos sobre la pureza del arte y la maldad de las corporaciones, pero estos se diluyen en la muy acertada representación de la comunión colectiva que se vive en un concierto de rock. Algo de este paisaje sonoro se transmite en pasajes como el siguiente:

Las guitarras se escucharon estruendosamente y detrás surgió la batería, el cantante cogió la barra de los micrófonos y dio al público el buenos días, cantando al mismo tiempo que comenzaba su entrenamiento diario de saltos y gritos enjaulados sobre el escenario. Amanecía entre insultos y objetos lanzados a los músicos, pero el festival se iba despertando poco a poco aceptando el temprano inicio y el ruido de la música no se cortó durante largos veinte minutos. El show de danza montado por el cantante, había puesto a bailar a una cuarta parte de los despiertos, los otros miraban como hipnotizados los movimientos ágiles del joven músico, que con su sola presencia llenaba el escenario. (144).

Esas evocaciones de una comunidad en trance ante un evento musical son una constante en las obras analizadas en esta investigación. Desde la descripción del concierto de Richie Ray en *Qvilm*, este recurso es perfecto para mostrar los mecanismos sociales alrededor del rock, especialmente su carácter ritual. La ficcionalización de estos eventos permite ver la dinámica de tribu que comparte un rito. La sincronización en los movimientos, los aplausos, las silbatinas, los silencios, los gritos, etc. revela la existencia de una comunidad que comparte claves, secretos en el sentido que le da Maffesoli. Hay una reafirmación de vínculos, por mucho que después del concierto cada uno vaya por su cuenta. Queda la certeza de que hay otros que viven la música con la misma intensidad, otros que comprenden el sentido de ese ritual. En *Conciertos del desconcierto*, ese ritual se rompe al terminar el festival. Uno de los músicos, Macarius, la gran estrella, rompe el pacto de autenticidad y traiciona a su público. Se va a vivir a Estados Unidos en busca de fama y dinero y es rápidamente desechado por la industria musical. Ante esto, “El apóstol menor” opta por un discurso típico de la izquierda latinoamericana del momento y que ya resumimos antes como una visión que reduce el rock a una especie de arma cultural para la colonización. Por supuesto, esta idea no tiene en cuenta la premisa de García Canclini “consumir es pensar”:

Ellos – los gringos –, mi hermano de la niebla, saben con quién pueden contar y hasta cuándo [...] Los ídolos y profetas que aparecen son su mejor arma inventada y crean cursos especiales para la idiotización masiva en los campos y pueblos subdesarrollados, así más adelante ahorrarán esfuerzos en la invasión, colonización y explotación de estos pueblos. (174).

En este episodio aparece, además, una de las pocas referencias espacio-temporales claras de la novela. Una indicación que permite situar los acontecimientos y que, de paso, se convierte en uno de los pocos momentos en que la novela de Magil toma una postura crítica con la idea de Colombia como un trópico feliz y abundante. Al trazar el vínculo entre la abundancia natural y el desarrollo del narcotráfico, Magil sugiere una imagen de violencia y crisis institucional que, muchas veces, trata de conjurarse a través de la idea de lo exótico, lo exuberante. Aunque podríamos decir que la sola asunción del rock como *leitmotiv* sugiere implícitamente una imagen destropicalizada de Colombia, este fragmento no deja la menor duda sobre esta visión:

¡Viva Colombia! Se referían a ese hermano país de tierra bendecida por el papa, tierras sagradas y dispuestas al vicio, el olvidado país tropical de Latinoamérica donde, según cuentan quienes la conocen o son de allí, la cocaína se procesa en cada esquina y la marihuana nace y se encuentra sembrada en las carreteras y llega a tanto la aceptación de estos exquisitos manjares dados por la naturaleza, que en los últimos tiempos los grandes traficantes son los que gobiernan el país. (98)

La obra termina con el suicidio del personaje, que no puede cargar con el peso de saber que Macarius se ha vendido por fama y dinero. Se siente traicionado, huérfano. La candidez de su visión del mundo le impidió comprender la transformación de un fenómeno que trasciende por mucho su carácter de industria capitalista que solo fabrica objetos de consumo. Vale la pena mencionar de nuevo a autores como García Canclini con su idea de que “Consumir es pensar”, Walter Benjamin con su visión profética y renovadora de la cultura de masas y Pouivet con su ontología del rock. La condición de ser un espectáculo masivo, sujeto a los vaivenes de la moda y la industria, es parte constitutiva de la estética rock. Quedarse solamente en su discurso liberador, que además responde a un momento específico de la historia del rock (su etapa contracultural en los sesenta), implica analizar solo la mitad de un fenómeno complejo y siempre contradictorio. El personaje del Apóstol menor vuela sobre sus reflexiones:

No sé qué pensar ahora, mi hermano de la niebla, cuando todo ha salido mal, incluso mi muerte. Fui uno más de los afectados impulsores que movido por la soledad de mis fantasmas, me lancé al igual que tantos en estos conciertos del desconcierto, el mismo Macarius creo que no fue consciente de la manera que lo utilizaron como elixir de idiotización. (180)

La estética rock, como ya lo hemos discutido, se construye en medio de la tensión entre intereses corporativos e intentos por desafiar esos intereses, entre expresión artística y

objeto de consumo. Es posible que Magil, al momento de escribir la novela, estuviera alejado de la evolución del rock en los setenta y se hubiera quedado anclado a una imagen heroica de sus años nadaístas. Esta especulación se ratifica al menos en la lectura de *Conciertos del desconcierto*, una novela con un tema interesante que, sin embargo, falla en varios niveles y no asimila completamente la estética rock. Como lo menciona Gilard, “Se está muy lejos de Macondo y - por mucho que le pueda pesar a Magil - muy cerca”. (Entrevista a Magil 1981).

6.3. *Opio en las Nubes* (1992) de Rafael Chaparro Madiedo

De todas las obras analizadas en este trabajo, *Opio en las nubes* es, aparte de la novela de Andrés Caicedo, la única que ha logrado construir un pequeño culto a su alrededor. La muerte prematura de su autor, Rafael Chaparro Madiedo (Bogotá, 1963 - 1995), así como la consolidación de su personaje central, Amarilla, como símbolo de irreverencia y sensibilidad *hipster*, han contribuido a su consagración entre el público joven en Colombia. Ganadora del Premio Nacional de Literatura en 1992, *Opio en las nubes* ha sido objeto de duras críticas por su presunto facilismo (Jursich 1992) o su carácter sensacionalista (Rodríguez 2011). En contraste con esto, llama la atención la especial acogida que ha tenido entre lectores jóvenes.

Opio en las nubes es una novela que no cuenta una historia particular, solo fragmentos dispersos en la cotidianidad de personajes con nombres audaces (Amarilla, Sven, Gary Gilmour, un gato llamado Pink Tomate). Todos ellos deambulan de bar en bar, sin estar aparentemente preocupados por empleos u otros problemas materiales. Pasan el día fumando, escuchando rock y evocando imágenes con cínico nihilismo. Según lo mencionan algunos críticos (Rodríguez 2011)(Jursich 1992), cada fragmento de la novela podría leerse de manera aislada, pero es indudable que hay una conexión estilística en toda la obra: una narración marcada por el uso del asíndeton, frecuentes descripciones, enumeraciones y una permanente evocación sensorial de lugares y atmósferas. Dentro de estos recursos, destaca especialmente el uso de referencias al rock y la intercalación de letras de canciones en inglés como recursos expresivos que definen el ritmo narrativo. Este elemento, que desarrollaremos más adelante, es el más pertinente para nuestra investigación. Por lo demás, *Opio en las nubes* se caracteriza por un estilo de ánimo vanguardista, personajes bohemios que viven en un torbellino de drogas, sexo, rock y una buena dosis de referencias a la cultura pop, elementos que han

extendido su popularidad. Al respecto, el investigador Juan Manuel Espinosa (2012) menciona:

Opio en las nubes, although not a studied novel in Colombia, is probably the most read novel by young people there. It has had three editions since winning the National Prize in 1992, all by independent Colombian publishing houses. There are no articles about this novel in peer-reviewed journals, and only one article exists directly dealing with it in a history of Colombian literature. (218).

En un artículo publicado en la revista *Vice*, Felipe Sánchez Villareal (2017) hace un interesante rastreo de publicaciones de Facebook, Twitter y otras redes sociales, así como de algunos videos caseros subidos a YouTube que reivindican – de manera descontextualizada y trivial, según el autor -- la importancia de esta obra entre el público joven en Colombia. Para Sánchez, el diagnóstico es negativo y revela la influencia nociva que *Opio en las nubes* ha tenido en toda una generación de lectores, debido especialmente al estilo banal de la escritura de Chaparro: “Y es que *Opio en las nubes* ha condensado en estos veinticinco años la fórmula ideal para hacer de la lectura algo *cool*: una ficción de contracultura que termina congelada en blogs o *quotes* con más de cien *likes*”. (Sánchez 2017)¹³⁷. Según este autor, y basándose en algunos casos que conoció personalmente, esta novela ha “maleducado” a muchos lectores, que por ese “mal ejemplo” han prescindido de leer “obras más complejas”.

Estos argumentos van en la misma dirección que los planteados por Mario Jursich en una reseña publicada en 1992, el mismo año en que *Opio en las nubes* recibió el mencionado premio de literatura. Para este crítico, el estilo de Chaparro es falsamente vanguardista y la novela es una colección de imágenes inconexas unidas por una perspectiva psicodélica (sensorial, según Jursich) de la vida y por el rock como eje organizador. Para Jursich, la estructura de balada (repetición de una frase musical con un ritmo recurrente en medio del discurso de los personajes) se torna repetitiva y hace que el lector pierda el interés. Este aspecto que, como veremos, es esencial para que en esta novela haya una estética rock, es visto por Jursich como una debilidad mayor. Más allá de estas posturas, valdría la pena indagar más a fondo cuáles son las verdaderas razones por las cuales esta obra ha sido tan

¹³⁷ Espinosa se refiere también a este fenómeno: As of the time of writing this article there are 54 fan-movies and installations inspired by the novel, and numerous on-camera readings of book sections. I will not count playlists, online names, and avatars inspired by or taken from the novel, and forums dedicated to its discussion. In addition, on a professional audiovisual level, Colombian theater director Fabio Rubiano adapted the novel to stage in 1995, and it is currently being adapted to the screen. (218)

bien recibida entre los jóvenes, pues en la mayoría de críticas es difícil no percibir una visión conservadora de la literatura que señala insistentemente cuestiones como la unidimensionalidad de los personajes o la falta de unidad argumentativa o, incluso, la ausencia de una trama en el sentido tradicional del término.

En un lúcido ensayo publicado en inglés en 2012, el investigador Juan Manuel Espinosa desarrolla una reivindicación de esta obra. Para Espinosa, antes de enjuiciar el pretendido sensacionalismo, la falta de complejidad de los personajes y la ausencia de una gran historia en *Opio en las nubes*, es preciso entender a Chaparro como un escritor que se formó como libretista de televisión y cuya visión de la literatura está estrechamente determinada por la cultura pop y la música rock. Desde comienzos de los noventa, Chaparro había empezado a trabajar como libretista del programa de sátira política llamado *Zoociedad* y había sido el creador de un programa infantil llamado *La Brújula Mágica*. Estos programas, que tuvieron amplio reconocimiento entre los televidentes jóvenes de la época, fueron la escuela en la que Chaparro forjó su estilo y construyó su visión de la literatura. Para Espinosa, el autor de *Opio en las nubes* era un ávido consumidor de series y comedias (que en el mundo anglo se conocen como *sitcom*) que le fueron dando la pauta para construir sus atmósferas y personajes.

Además de esta influencia, Espinosa señala también la presencia de la tradición de la cuentería colombiana, un estilo de narración oral muy popular en las ciudades de este país y cuyo principal rasgo es el de contar, en una plaza pública, una historia satírica o una fábula con elementos de asombro. La cuentería, al igual que las *sitcom* o la comedia latinoamericana al estilo *Chespirito*¹³⁸, posee una estructura basada en la repetición de frases emblemáticas y *gags* predecibles. También presentan personajes simples sin mucha complejidad psicológica, fácilmente reconocibles por un puñado de gestos que los definen. Esto, precisamente, es una de las razones por las cuales la crítica rechaza la obra, pero es también una de las razones de su popularidad: “What if what they look for in a text is something much more affective and visceral, and not a simulacrum of interpersonal connection with characters?” (Espinosa 220). Esta suma de influencias logra, según Espinosa, que *Opio en las nubes* tenga un estilo que

¹³⁸ Seudónimo del comediante mexicano Roberto Gómez Bolaños, creador de una serie de personajes cómicos que fueron ampliamente difundidos en todos los países de América Latina. Su estilo estaba basado fundamentalmente en *gags* predecibles y situaciones inverosímiles.

captura al lector y lo lleva a una fuerte conexión emocional y sensorial -- no tanto racional -- que le permite visualizar un mundo distinto al de su cotidianidad:

Like a quickly drawn cartoon, at the same time these loops tie the reader to the novel by activating memories and producing an affective image of Pink Tomate and Amarilla, even if we do not and cannot establish a more rational/simulated interpersonal relationship with them like the ones we establish in traditional realism-prone novels [...] Every character will soon have a particular leitmotif that makes them immediately recognizable to the reader. 223 (Espinosa 222)

Como ya lo mencionamos en el capítulo sobre Oquendo, los primeros años de la década del noventa en Colombia estuvieron marcados por la violencia y la muerte¹³⁹. En este sentido, la novela de Chaparro sería una forma de intentar posibilidades para la imaginación que permitan comprender el trasfondo de violencia con otras perspectivas. Al crear un mundo fantástico que se desarrolla en una ciudad sin nombre y en la que habitan estos seres unidimensionales¹⁴⁰, el autor resignifica ese espacio poblado de horror y violencia cotidiana. Esta forma particular de escapismo que propone *Opio en las nubes* no implica que excluya la violencia de su estructura. Al contrario, es frecuente la mención de escenas de suicidio, de muerte súbita (uno de los personajes, Gary Gilmour, es un condenado a muerte), de soledad y de angustia. Es un escape o una reconfiguración de lo real que no implica, según Espinosa, una negación de la realidad:

Chaparro does not talk about everyday violence, but it is always in the background. In his book someone might appear hanging from a tree at a park where the main characters go to talk, smoke, and drink, or a reader might find Gary Gilmour, who kills a woman with a baseball he had just caught, talk about the weekend rituals in the bar El acuario atómico [The Atomic Aquarium], where every year at the annual celebration of the atomic bomb a striptease dancer throws a dynamite stick into the crowd. (Espinosa 219)

Ahora bien, cabe preguntarse si la propuesta literaria de Chaparro logra realizarse plenamente o si, como lo afirman sus críticos, se agota en el gesto vanguardista pero se queda en una escritura ingenua y facilista. Si bien Espinosa propone unos argumentos convincentes para dar una nueva mirada sobre la obra, sí es cierto que el estilo de *Opio en las nubes* es

¹³⁹ Es importante mencionar que Chaparro trabajó junto al periodista Jaime Garzón en la realización del programa de TV de sátira política *Zoociedad*. Garzón fue asesinado por paramilitares, con la complicidad del estado, en agosto de 1999. Al día de hoy, sigue siendo un símbolo de la lucha por la libertad de expresión en un país signado por la censura violenta de las ideas disidentes.

¹⁴⁰ Esto parece contradecir lo expresado a propósito de Magil y su falta de verosimilitud en el desarrollo de sus personajes. En este caso, como en el de *Opio*, la verosimilitud o la ausencia de esta se da con relación al mundo que propone la obra. En Chaparro no hay, en ningún momento, un ánimo documental o realista, como si lo hay en Magil.

fácilmente identificable y, por ello, susceptible de ser reducido a una fórmula. No es de extrañar que la novela póstuma de Chaparro, *El pájaro speed y su banda de corazones maleantes* (2012), caiga en el error de continuar las mismas apuestas narrativas de *Opio*: rock, drogas, personajes sofisticados, estribillos repetitivos, asíndeton, etc. Sin embargo, reducir la popularidad de *Opio en las nubes* a la falta de criterio de los lectores es ir demasiado lejos en una postura crítica condescendiente. ¿Qué tendría de negativo el hecho de que una novela se vuelva un fenómeno masivo? Es innegable que en Chaparro hay recursos valiosos que, ya sea por su vinculación de lo pop, ya sea por su ritmo dinámico, hacen que leer su novela sea una experiencia que propone algunas imágenes perdurables y, sobre todo, divertidas.

En cuanto al interés particular de este trabajo, la pregunta que surge es por la presencia de una estética rock en esta novela y en qué niveles de sentido se materializa. Este aspecto es, como lo advertimos a propósito de la crítica de Jursich, central en la estructura de la obra y coincide plenamente con el carácter psicodélico o sensorial que, según Espinosa, constituye la principal virtud de *Opio en las nubes*. Aunque el asunto del rock no es una prioridad en las críticas aquí mencionadas, es precisamente esa estructura repetitiva, que Espinosa denomina “*language loops*” y Jursich “balada”, la que nos abre una perspectiva para hablar sobre una estética rock en esta novela. El ritmo de *Opio en las nubes* propone una dinámica similar a las canciones de rock: hay grandes estrofas que cierran con un estribillo que se reitera:

Instead of descriptive characterizations and complexity—coming from a written tradition—what we find in *Opio en las nubes* are “*language loops*”: sensory-charged repetitive stanzas that trigger memories through repetition. *Opio*’s narrators resemble cuenteros, not so much written characters and voices. (222)

Pero antes de entrar en este aspecto, es importante resaltar otros niveles de asimilación del rock en esta novela. La presencia del rock en *Opio en las nubes* es, en primer lugar, como paisaje sonoro. Los personajes escuchan a los Rolling Stones, Jimi Hendrix, The Cure o Sex Pistols y asisten al “Bar La Gallina Punk” o al “Café del Capitán Nirvana”. Como ya lo mencionamos, los personajes describen su mundo a través de datos sensoriales que llegan a través del oído y del olfato principalmente y la música sirve para describir un lugar y para orientar el vínculo con una persona: “[...] mientras tocaban Boys Don’t Cry y yo pedí una cerveza y te vi desde la barra y me pareció que olías un poco a boys don’t cry”. (87). Por

supuesto, esta sinestesia imposible – oler como una canción -- propone un juego de los sentidos: indica una atmósfera, un temperamento, una actitud. En otro pasaje, la música sirve de nuevo para caracterizar el semblante de otro personaje: “Y pensé yo a esta la he visto en alguna parte, mierda, esta tiene cara de caminar por las calles, tiene cara de cantar Spend the Night Together”. (20). El rock, entonces, suena en los lugares que frecuentan los personajes, pero no solo como música de fondo sino como elemento que se tiene siempre en cuenta para definir las atmósferas y para entablar relaciones entre los personajes. Tenemos de nuevo el paso de lo estético a lo ético: se valora al mundo a partir de la música rock.

La estética rock se manifiesta también en el plano que ya habíamos anticipado. Tomando estribillos de canciones emblemáticas, Chaparro cierra con ellos cada párrafo de algunos segmentos de la obra, logrando una repetición que adquiere un ritmo musical que remite siempre a la estructura de las canciones de rock. El estribillo más usado es adaptado de la canción “10:15 Saturday Night” de la agrupación británica The Cure: trip trip trip (originalmente “drip drip dip”). Estas repeticiones o “*loops*” permiten trazar puentes entre el ritmo de la narración y el ritmo de las canciones de rock, generalmente estructuradas con estrofas que se separan con estribillos repetitivos. Revisemos algunos ejemplos:

[...] me riega un poco de ceniza de cigarrillo en el pelo, qué cosa tan seria, y empieza a cantar alguna canción triste, algo así como I want a trip trip trip como para poder resistir la mañana o para terminar de joderla trip trip trip. (9)

Entramos a un bar y Amarilla pide una botella de vodka y le regala una camisa de flores al hombre del bar. Una canción triste suena en el fondo. Don't leave me now... entonces Amarilla dice un momento muñecos hoy no quiero enredos don't leave me now trip trip trip. (16)

En el siguiente fragmento no solo se repite el estribillo, sino que se incorpora una pequeña sátira sobre el punk y su visión nihilista de la vida. Aparecen allí mencionados varios de los elementos definitivos del punk y que ya desarrollamos en el capítulo sobre la poética de Oquendo (No Futuro, Sex Pistols, automutilación, negación de la asepsia, desprecio por la normalidad y el orden, etc.). Esta visión despoja al punk de su solemnidad negativa y permite resaltar sus elementos distintivos con humor y distanciamiento:

Una vez al año se lleva a cabo la ceremonia del No Futuro y entonces se reúnen, cierran el bar, ponen Sex Pistols toda la noche trip trip trip y a la media noche se cogen a patadas en las huevas, porque no hay caso seguir procreando desempleados y claro, cuando suena God Save the Queen un elegido se abre las venas y después lo sacan a la calle entre tres o cuatro y lo llevan corriendo y el punk va regando su sangre por esas calles llenas de calor, odio, pestilencia, fango y desolación. (95)

Finalmente, la estética rock se manifiesta mediante la incorporación de letras de canciones como parte del discurso de los personajes. Mientras hablan, las letras de canciones favoritas les sirven para describir situaciones y emociones: “[...] que no deje de lamerla mientras suena Touch me, que le inyecte susurros entre sus dientes touch me, que le toque sus manos llenas de pequeñas líneas solitarias touch me”. (16). Este recurso le da dinamismo a la escritura y, sobre todo, permite un juego de reconocimiento en el que el lector juega con el patrimonio de la cultura pop. En este sentido, esta novela plantea implícitamente una superación de las posturas críticas que exigen al arte un estatuto de seriedad y profundidad vinculado con la originalidad:

Lo único que recuerdo son las luces de un bar, el baño lleno de vómito y una canción, With or Without You [...] una puerta blanca y de nuevo alguien que decía oye tranquilo yo puedo vivir sin ti, tranquilo with or without you. (19)

Eres como esa canción, Wild Thing, de Hendrix. Tenías la misma lógica de la heroína, me produjiste el mismo efecto [...] ganas de ir al baño del Opium y mirarme frente al espejo y decir mierda you make me feel like a wild thing. You make my heart sing wild thing, me dieron ganas de escribir tu nombre con sangre en el fondo de mi vaso. (89)

Aunque ya nos hemos referido antes a esa disputa que se dio en el XX entre los segmentos que Umberto Eco llama apocalípticos e integrados, es preciso volver un poco sobre el asunto. Según lo menciona la investigadora argentina Ana María Amar Sánchez en un texto de referencia para este debate en América Latina (2000)¹⁴¹, la incorporación de la cultura pop o de masas en el contexto de una obra literaria siempre supone una evaluación de esta cultura, ya sea para cuestionarla y reducirla al ridículo (parodia), ya sea para igualar lo masivo con la alta cultura (pastiche). Estas dos posiciones podrían resumir la actitud que ha predominado con respecto al arte que vincula lo masivo, incluso en aquellas obras que han sido categorizadas como posmodernas. Al respecto, Amar Sánchez menciona que:

Como se dijo, Jameson recurre a la heterogeneidad de estilos y la ausencia de un canon totalizador para oponer pastiche a parodia, la neutralidad del primero a la actitud valorativa de la segunda. Sin embargo, el canon y los márgenes siempre persisten: precisamente el uso de la cultura de masas, su inclusión, forma parte de esa búsqueda de espacios nuevos, de intentos de forzar las fronteras del sistema. Constituye una estrategia en el conflicto con el arte ya reconocido que tiene por objeto disputar ese lugar consagratorio y convertirse en un nuevo canon. (27)

¹⁴¹ *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas* (Beatriz Viterbo, 2000)

Tratando de superar esta dicotomía, Amar propone que, en las obras literarias que trabajan con el pop, hay un juego permanente de seducción y traición: seducción a través de referencias conocidas a través de los medios masivos de comunicación; traición cuando estas referencias entran en una nueva serie y producen nuevos efectos¹⁴². El lector es interpelado por elementos que le son familiares y luego es obligado a resignificar estos elementos. Sin embargo, en la obra de Chaparro no es claro que haya una transformación en la función de lo masivo. Al contrario, todos los niveles de la novela, desde la estructura hasta los personajes, están moldeados con el lenguaje del pop. Hay una propuesta diferente para el lector que consiste en relacionarse con el texto sin pretender la seriedad del análisis o la complejidad de lo psicológico. En *Opio en las nubes* no hay una validación de la cultura pop en un contexto de alta cultura. En este caso, es literatura pop que nunca remite a la alta cultura. Es todo pastiche, repetición, simplicidad. No hay una pretensión de llevar lo pop al diálogo con una tradición literaria que legitimaría lo masivo. Es una obra que es un producto pop, de masas, y de allí viene quizá su popularidad entre lectores jóvenes. De la misma forma en que las canciones del rock o las *sitcom* nos proponen una relación ética y estética, esta novela juega con el cliché, la repetición y la estructura del rock para crear un universo predecible y divertido a un tiempo. Un fragmento del texto de Amar puede explicar muy bien la propuesta de Chaparro:

La estrategia seductora propone una relación dual en la que no puede haber dominantes ni dominados; es un lugar de juego, un espacio productor de ilusión que nada tiene que ver con la mentira, sino con un intercambio, con establecer y sostener un encantamiento entre las partes: dejarse encantar y arrastrar (recuérdese que este es el sentido literal del verbo seduce en latín) en un recorrido por un espacio siempre distinto al esperado y en busca de un deseo siempre fugitivo. (35)

Treinta años después de su aparición, esta novela es, por su popularidad, una de las más notorias exponentes de la estética rock en Colombia. Desde su estructura narrativa, pasando por sus referencias y sus intertextos, esta obra exuda rock en varios niveles. Por supuesto, habría que preguntarse en qué medida el sesgo crítico por su naturaleza pop se inscribe en la clásica separación entre alta y baja cultura. Por mucho que se crea una discusión superada, algunas posturas aquí referidas dan cuenta de un estigma conservador que aún

¹⁴² "El uso de lo serial en estos relatos genera otros pactos con el lector que se juegan entre el reconocimiento, "el placer regresivo de la vuelta de lo esperado" con su consiguiente solución reducida a clisés y la diferencia, la variante que desvía, transforma -como ya se ha señalado en el anterior apartado- y se distancia de la fórmula". (31)

demanda profundidad y complejidad en las obras literarias. Esto desconoce, por supuesto, las muchas transformaciones que han vivido las sensibilidades de los lectores, que sienten mayor identificación con los recursos narrativos y estilísticos de los productos masivos que consume. ¿Es realmente negativo que una obra literaria sea leída como una expresión de lo *cool*? ¿Es un mal síntoma el hecho de que una obra literaria se popularice como una *sitcom* televisiva? ¿Es negativo, per se, que los lectores jóvenes creen un culto alrededor de esta obra por su accesibilidad y cercanía? Estas preguntas están relacionadas también con la forma en que entendemos el problema de la democratización del arte, algo a lo que siempre le han temido los puristas y defensores de una visión cerrada y elitista del arte. Con todo y sus limitaciones, *Opio en las nubes* hace parte del campo literario colombiano y su existencia no deja de suscitar debates sobre la relación entre lo culto, lo popular y lo masivo. Como lo hemos mencionado a propósito del rock, esta novela tiene también una naturaleza contradictoria, dual: ligera, pero entretenida; fragmentada, pero consistente en su ritmo narrativo; experimental, pero divertida.

6.4. *Érase una vez el amor, pero tuve que matarlo* (2001) de Efraím Medina

¿Qué ocurre cuando un adolescente se avergüenza de la cultura de su país y en su lugar admira todo lo proveniente del pop anglosajón? ¿Un gesto como este podría calificarse como un claro proceso de aculturación o un síntoma de cosmopolitismo cultural? *Érase una vez el amor pero tuve que matarlo* (*Música de Sex Pistols y Nirvana*) (2001), tercera novela del escritor colombiano Efraím Medina Reyes, parece gravitar alrededor de estos interrogantes sin llegar a responderlos de forma definitiva. Ganadora del primer lugar del Premio Nacional de Novela del Ministerio de Cultura en 1997, esta obra es una especie de *bildungsroman* retorcido sobre los años de juventud de Rep, un personaje nihilista, aspirante a escritor, que reniega de la ciudad en la que nació, de la herencia cultural que recibió al nacer, del amor, de sus perspectivas de vida. Su único consuelo es la cultura pop que admira sin condicionamientos: el cine de Hollywood, el punk, el grunge, el jazz.

Esta novela ha sufrido una situación similar a la que hemos mencionado con respecto a la producción literaria de Chaparro o Caicedo: rechazo de la crítica conservadora, aceptación entre el público joven. Según señala Gaitán (2010) en su tesis *El punk como intertexto esencial en Érase una vez el amor, pero tuve que matarlo*, aún después de ganar el

premio de novela, *Érase una vez...* tuvo que esperar hasta que Proyecto Editorial, una pequeña editorial independiente, se decidió a publicarla: “Se imprimieron sólo 500 ejemplares para venderlos en un año, pero se vendió en una semana y lo mismo ocurrió con las reediciones”. Solo hasta el año 2003 la editorial Planeta la publicó en un tiraje más grande y hoy se cuentan cuatro ediciones, además de traducciones al italiano por la editorial Feltrinelli, al portugués por Planeta y al francés por 13e Note Editions. Buena parte de esta popularidad se debe al carácter excéntrico del autor, que en diversas entrevistas se asume como un rebelde de la literatura y, al igual que su personaje de *Érase una vez...*, expresa su rechazo hacia los grandes patriarcas del campo literario colombiano. Sobre García Márquez, Medina menciona en una entrevista: “Lo que me indigna y entristece es que un escritor de su dimensión se incline de forma tan patética ante cualquier tipo de poder y se le humedezca el trasero con sólo escuchar la palabra Presidente”¹⁴³. Se trata de un parricida que se posiciona como marginal en el campo literario, tal y como lo afirma López Castaño en su artículo “Efraím Medina: narcisismo y provocación. ¿Atajos para un nuevo canon narrativo?” (2011):

No obstante, lo que está en juego detrás de sus posturas irreverentes es el posicionamiento de un canon distinto, relajado, sin centros de gravedad que prohíban lo que se dice y la forma como se dice. El ruido ha sido connatural al posicionamiento de todo nuevo canon. Pocas veces el silencio ha contribuido a subir los peldaños requeridos para alcanzar el canon establecido. (López, 200)

Esa imagen de bohemio disidente ha sido cuidadosamente trazada por Medina desde su irrupción en la escena literaria colombiana. Además del estilo visceral, directo y contestatario de sus obras, su vida pública ha estado marcada por declaraciones incendiarias y comportamientos excéntricos. Antes de dedicarse a la literatura, Medina fue boxeador y líder del grupo de rock 7 Torpes Band. Con esta agrupación grabó dos álbumes, *Canciones mediocres* y *Canciones aún más mediocres*. En algunas entrevistas, Medina insiste en que no pertenece al mundo de la literatura, pues lo suyo son la vida, los amigos, las experiencias. Por supuesto, todos estos gestos constituyen, al final, una forma particular de entrar a pelear en el campo literario, por mucho que reniegue de él. Prueba de esto es que ha seguido publicando, de manera más o menos constante, con el apoyo de Planeta, una de las editoriales más grandes en idioma español. Además de *Érase una vez...*, Medina ha publicado el libro

¹⁴³ Tomado del blog *Palabras Invisibles*:

<http://palabrasinvisibles.blogspot.com/2007/04/entrevista-con-efran-medina-reyes.html>

de relatos *Cinema árbol* (1996), el poemario *Pistolero/ putas y dementes* y las novelas *Sexualidad de la Pantera Rosa* (2004), *Técnicas de masturbación entre Batman y Robín* (2002) y *Lo que todavía no sabes del pez hielo* (2012). Su figura como rebelde de la literatura, sin embargo, no se queda únicamente en su estilo de vida. Al contrario, atraviesa su obra y se vuelve un elemento definitivo. El profesor Orlando Araujo (2003) comenta este carácter excéntrico en un artículo dedicado al autor:

No se entiende por qué, entonces, la enorme liga del mutuo elogio, el comité de aplausos, se conforma con llamarlo el “chico malo de la literatura colombiana”, el monarca del realismo sucio; otros, aún más escasos de imaginación, dicen que es la versión caribeña de Bukowski; en los clubes sociales las señoras bien toman el té de las cinco en punto y simulan sonrojarse con títulos como *Técnicas de masturbación entre Batman y Robín* o *La sexualidad de la Pantera Rosa*; en las revistas de peluquería aparece en “pelotas” y lo consideran irreverente y machista. Efraím Medina escucha y sonríe. En realidad, desde hace tiempo no hace otra cosa que atizar más el fuego: “En un país de tías solteronas, un país pacato y miserable como Colombia ser irreverente es la cosa más sencilla del mundo, basta gritar un par de verdades con las palabras justas. Irreverente es la palabra que usan algunos idiotas para descalificar lo que no entienden o no aceptan”. (Párr. 7)

Érase una vez... está narrada desde la primera persona de Rep, un chico que ha vivido toda su vida en Ciudad Inmóvil (trasunto de la ciudad de Cartagena) y decide ir a Bogotá para olvidarse de un amor frustrado, pero sobre todo para estar en un lugar más abierto y cosmopolita que su ciudad de origen, a la que desprecia por su provincianismo y su aislamiento cultural. Inscrito en lo que la crítica ha denominado insistentemente como novela posmoderna, el relato de Rep no es lineal: fragmenta la narración y además rompe la secuencia temporal. A medida que se cuentan sus experiencias en Bogotá, el autor intercala capítulos dedicados a reconstruir los últimos días en la vida de Kurt Cobain, compositor y cantante de la agrupación estadounidense Nirvana, y de Sid Vicious, bajista de los Sex Pistols. Ambos artistas, muertos de forma prematura, son los héroes y principales referentes de Rep, quien se siente identificado con la visión del mundo de estos músicos. Como lo veremos de forma más detallada, estos relatos paralelos, el de Rep y el de Cobain/Vicious, permiten comprender los anhelos y frustraciones del personaje.

Otro aspecto destacable de esta novela es su carácter explícito y visceral. Hay una incorporación de la jerga más fuerte que los jóvenes tienen a disposición, al menos en ese eje Cartagena-Bogotá. Groserías, frases despectivas o irónicas, formulación explícita de situaciones grotescas o escatológicas. Este realismo sucio es un correlato del estilo de vida de los personajes, siempre cercanos a las drogas, los bares, la vida nocturna. En este sentido,

hay una estructura que, por momentos, deja sentir un poco los discursos sociales a través del lenguaje literario. Hay una visión negativa sobre la cultura propia, el folclor y la nacionalidad colombiana como predecibles, provincianos y grotescas. La mejor manera de enfrentar este dispositivo “tradicional” es a través del insulto, del cinismo, de la ironía y de lo explícito. Se hace frente a lo convencional a través de la provocación. El rock, por supuesto, hace parte de esta provocación: es una música extranjera, oscura y asociada con la rebeldía y la oscuridad. Todo lo contrario de la colorida y extravagante estética tropical tradicional. Esta dualidad, como veremos más adelante, se relaciona de manera estrecha con la asimilación del rock en esta obra.

Ahora bien, además de estos rasgos generales, la estética rock está presente en esta novela en varios niveles. En primer lugar, el subtítulo de la obra (Música de Sex Pistols y Nirvana) sugiere que, para realizar la lectura, es necesario escuchar música pues nos completa la experiencia estética, pero sobre todo alimenta la narración a la manera de un *soundtrack* cinematográfico. Esta misma estrategia es utilizada en varias de las didascalias que anteceden cada capítulo, únicos indicadores que dan algo de unidad a un relato altamente fragmentado: “INTERIOR-NOCHE/Música de Sex Pistols” (17); “Seattle. Abril-94/Smells Like Teen Spirit” (109); INTERIOR-NOCHE /Música de Alan Price” (147); “Bogotá. Mayo-91/Música de Charlie Christian”. (171). Esta estrategia, tomada del teatro, nos propone un correlato musical permanente. Con estas indicaciones, la música sugiere una atmósfera y, al tratarse de canciones y agrupaciones *mainstream* y, por lo tanto, reconocidas por los lectores jóvenes, plantean una dinámica intermedial que se alimenta mutuamente. Un movimiento que se inscribe en lo que la ya mencionada Amar Sánchez denomina seducción y traición: reconocimiento del referente masivo, asombro frente a la nueva dimensión que este referente alcanza en una obra literaria.

Al igual que en las otras obras analizadas en este trabajo, el rock en *Érase una vez...* es también paisaje sonoro que define lugares y da sentido a una experiencia: “Nos encontramos en el parque, él ya lo sabía. Compramos una botella y nos fuimos al Ratapeona. Iniciamos con In bloom, luego en seguidilla (nadie se opuso) Lithium, Polly y Territorial pissings. Es una suerte que Franco, un tatuador italiano de Trieste, se haya establecido en Ciudad Inmóvil y montado este bar”. (70). También, como en *Qvlnm*, es criterio ético, estándar para clasificar a las personas y decidir qué tanta afinidad hay con el recién conocido. Nótese

el rechazo hacia la figura de Mercedes Sosa, figura emblemática de la canción social latinoamericana. Esto refuerza la idea de rechazo permanente hacia la cultura local:

A Mónica le gustaban el jazz y el rock clásico. El heavy, el thrash y toda la onda metalera le resultaban insoportables. Del grunge, una nueva tendencia nacida en Seattle, no sabía nada. El tecno y el rock en español le parecían basura (a mi también). Su gusto musical no distaba mucho del mío, salvo por ese imperdonable error llamado Mercedes Sosa (el apellido no podría ser más apropiado). (106)

Más adelante, vuelve sobre esto en un fragmento que mezcla complacencia machista y desprecio por los consumos culturales de su pareja, a la que mide de acuerdo a su cercanía o lejanía con sus ideales de cultura:

Recordé los primeros días sin cierta chica, las veces que encerrado en mi cuarto había escuchado bajito a Julio Iglesias y cómo luego escondía sus casetes porque un roquero duro que escucha a Julio Iglesias es tan inconcebible como Caperucita Roja inyectándose heroína [...] Entre los defectos que tenía cierta chica cuando la conocí, el más grave era escuchar canciones de Silvio Rodríguez y su corte de mamones. No fue difícil sacarlos de su vida y meter allí a Tom Waits. Después seguí cambiando cosas hasta que ella fue perfecta. (129)

El papel estructurante que cumple la música rock se da, sobre todo, a través de ese proceso de identificación que el personaje central establece con agrupaciones, canciones y artistas emblemáticos del mundo del rock. Como lo mencionamos al principio, el eje articulador de la novela es el rechazo constante de la cultura colombiana por parte de Rep. Durante toda la obra, leemos cómo se avergüenza del lugar en el que nació, de la música con la que creció, de la televisión que le tocaba ver. En su lugar, Rep valora su herencia anglo, esa que recibió a través de las series de televisión importadas, la literatura estadounidense que leía en traducciones baratas, el poco cine que llegaba a su Ciudad Inmóvil y la música rock. Saturado de la música tropical, predominante en la costa Caribe colombiana, Rep desprecia a ídolos como Diomedes Díaz o Joe Arroyo¹⁴⁴. Esta actitud iconoclasta es abiertamente provocadora sin tener en cuenta que, como ya lo explicamos más ampliamente en la segunda parte de este trabajo, lo tropical ha sido elemento central de los proyectos de identidad gestados en Colombia desde la década del sesenta. Vemos entonces una propuesta abiertamente destropicalizante, que propone el rock como referente central

¹⁴⁴ Estos dos músicos son íconos indiscutibles de la música popular colombiana. El primero, Diomedes Díaz, es el más exitoso artista del vallenato de todos los tiempos. El segundo, Joe Arroyo, es el cantante de salsa más relevante que ha dado Colombia a esta música.

aún en medio de una ciudad a miles de kilómetros de los centros de producción de la cultura pop:

En Ciudad Inmóvil la gente prefiere comer cangrejos y tirarse en la hamaca a lanzar eructos. Otros salen a buscar turistas (que tirados bajo el ardiente sol caribeño parecen camarones gigantes) para venderles chucherías afrodisíacas (lo único que estimula esa basura son las amibas). Como puedes imaginar, aquí los interesados en el rock y sus tendencias se cuentan con los dedos de una mano. Su dios, en el mejor de los casos, es Joe Arroyo, un mulato gordo, repleto de amibas y swing antillano. La mayoría adora a un tal Diomedes Díaz (una especie de chicharrón peludo envuelto en papel regalo). En Ciudad Inmóvil si no usas guayabera y pantalón con pinzas eres raro. A ellos no les gusta cambiar, se sienten cómodos meciendo sus hamacas frente a un mar que en esa parte se pudre. Mientras no les espantes el sueño puedes quedarte con todo. (39)

Este proceso, que antropológicamente podría denominarse como deculturación, merece algunas consideraciones especiales. En capítulos anteriores hemos discutido acerca de los distintos procesos de asimilación mediante los cuales el rock y la cultura pop se asentaron en América Latina, dando lugar a nuevas expresiones artísticas que, de forma simultánea, reivindican elementos que podríamos denominar “tradicionales”. En el caso de la novela de Medina, sin embargo, no parece darse ese doble movimiento en el que la cultura foránea dialoga con elementos de base. Hay una negación total de lo local en favor de lo extranjero: “No ser gringo ha sido quizá la mayor frustración de mi vida, así que sólo me quedaba ser duro” (166). Sin embargo, una cosa es lo que el personaje pretende y otra distinta es lo que resulta al final de su proceso de asimilación. Al negar la música tropical por considerarla símbolo de una vida cultural cerrada sobre sí misma, el personaje de Rep no hace *tabula rasa* para recibir, como molde vacío, un nuevo contenido. Su comportamiento errático y su falta de perspectiva lo muestran como un personaje ingenuo, que se siente cosmopolita por recibir los ecos del grunge de Seattle o del realismo sucio de Bukowski. Por esto, vive en permanente estado de frustración, deseando ser alguien que no puede ser. Por eso emite opiniones como la siguiente:

P.M.: Escuché decir que le tiene fobia al folklore de su país.

Yo: Si folklore son unos tipos horribles haciendo ruido con un acordeón, entonces Teo Monk y los Sex Pistols es todo el folklore que necesito. (48)

En un texto hoy considerado clásico de los estudios literarios en América Latina¹⁴⁵, el uruguayo Ángel Rama cuestiona la viabilidad analítica del concepto de aculturación

¹⁴⁵ *Transculturación narrativa en América Latina*.

(abandono de la cultura propia en favor de la del colonizador), tomado de la antropología estadounidense, por considerar que no describe el proceso en el que la influencia extranjera entra a hacer parte de un nuevo sistema cultural. En su lugar, Rama prefiere el de transculturación, que designa mejor ese movimiento triple en el que, primero, hay un abandono parcial de lo propio, luego una asimilación de lo foráneo y, finalmente, la creación de lo nuevo. El concepto de transculturación utilizado por el crítico uruguayo, que a su vez es una reelaboración del mismo concepto aparecido en el texto clásico del cubano Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*¹⁴⁶ (1978), describe ese proceso que ha sido definitivo para la historia de la literatura latinoamericana desde comienzos del siglo XX. Además del triple movimiento que señalamos antes (*deculguración, asimilación, neoculturación*), Rama añade los criterios de selectividad e invención para que pueda hablarse de una transculturación real. Es decir, antes de asimilar elementos de otra cultura, los actores del contexto receptor actúan como sujetos activos que eligen de acuerdo a múltiples variables de pertinencia y adaptabilidad, para llegar finalmente a un proceso de invención de nuevas formas:

Habría pues pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones. Estas cuatro operaciones son concomitantes y se resuelven todas dentro de una reestructuración general del sistema cultural, que es la función creadora más alta que se cumple en un proceso transculturante. Utensilios, normas, objetos, creencias, costumbres, sólo existen en una articulación viva y dinámica, que es la que diseña la estructura funcional de una cultura. (Rama 47)

En la novela de Medina no hay, entonces, transculturación, sino solo su primer momento, la deculturación. No hay un trabajo de síntesis creativa, no hay selectividad pues no se reconoce lo local como interlocutor: “[...] A mí aceptar como propia una cultura que había producido a los Corraleros de Majagual me daba agrieras. Si no podía ser neoyorquino al menos quería imaginar que lo era. (...)” (135). La investigadora Aleyda Gutiérrez Mavesoy (2007) se refiere a este fenómeno de deculturación que desborda la imagen que tenía Rama sobre la influencia de lo extranjero en la literatura de América Latina:

A lo largo del siglo XX y lo que va del presente, en América Latina se ha buscado las líneas

¹⁴⁶ La cita de Ortiz es la siguiente: “Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque este no consiste solamente en adquirir una cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglosajona *aculturación*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *deculguración*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse *neoculturación*”. (1978, 86)

que conectan la identidad desde la colectividad: América bárbara, indígena, mestiza, enferma, mágica, híbrida; en fin, han predominado los discursos de la transculturación, pero Efraím Medina Reyes, a través de su heterónimo Rep, da el salto involutivo hacia la aculturación, como lo hicieron los criollos con la herencia española durante la Colonia; Rep quiere ser Americano, pero del Norte, niega toda forma de relación con su herencia latinoamericana. (108)

Ahora bien, esa deculturación no está referida únicamente a la música popular. Al ser un aspirante a escritor, Rep, en una postura que refleja fielmente las ideas de Medina sobre el campo literario colombiano, desprecia a los escritores y artistas consagrados en el campo literario y cultural colombiano. Por su edad y su enfoque literario, Medina es cercano a los escritores asociados al proyecto McOndo y, como Fuguet o Gómez, enfila todo su arsenal crítico en contra de nombres casi sagrados como el de Gabriel García Márquez o Germán Arciniegas. Aunque nunca desglosa las razones estéticas de su rechazo, Medina es prolijo en adjetivos que descalifican la importancia de estos autores, especialmente por asociarlos con un pasado que debe superarse. Un capítulo en especial es bastante explícito al respecto. Titulado “La muerte de Sócrates”, este episodio narra un delirio de Rep, quien imagina ser un director de cine consagrado que vive en un *penthouse* en Nueva York. Desde allí, concede una entrevista imaginaria a una periodista. Las respuestas que da cuando se le pregunta por las grandes personalidades de la cultura colombiana son bastante explícitas al respecto:

P.M.: ¿Qué le molesta de los grandes escritores de este siglo?

Yo: Que, salvo Bukowski y un servidor, todos escribieron para el siglo pasado. Les interesó más la literatura que la vida. Nosotros tenemos un ejemplo de ello en García Márquez: no sólo repite la misma fofa cháchara libro tras libro sino que él mismo parece un papagayo disecado. Todo el mundo en mi país sabe su nombre pero nadie, y menos los jóvenes, lo leen. (46 - 51)

Más adelante, en otro capítulo, Rep reflexiona sobre las motivaciones que lo llevan a querer ser escritor. Allí deja claro que sus influencias no son los grandes escritores del *boom*, a quienes desprecia. En su lugar, siente que Bukowski fue un estímulo más decisivo, no importa que no sea latinoamericano, que no escriba en español. Además, la literatura de Bukowski encarna una visión cruda, realista y directa, muy contraria a la extravagancia de lo folclórico tropical, principal foco de los cuestionamientos de Rep y sus amigos:

Uno se mete a escribir [...] porque piensa que es una forma fácil de hacer fama y dinero, porque si lo hacen mamarrachos como García Márquez y Mutis uno también puede hacerlo [...] porque cagatintas como Vargas Llosa lo hacen porque no tiene voz, porque no tiene ritmo [...] porque si un mamón hipócrita como Vargas Llosa escribe cualquiera puede hacerlo [...] porque quiere ser como Bukowski a falta de mejores oportunidades. (56)

La propuesta de Medina es, entonces, una desterritorialización de la cultura, una visión de modernidad marcada por el ideal anglosajón. No hay reconocimiento por lo ancestral, lo sagrado, lo familiar. El mensaje es: uno es de donde quiere ser, por mucho que el pasaporte diga lo contrario. Puede vivir en Ciudad Inmóvil, pero los anhelos de Rep están con las estrellas de Hollywood, el jazz y el rock. Aunque eso lo frustre, aunque eso lo aisle de sus contemporáneos, este personaje basa su identidad en ese rechazo y por eso se muestra como alguien inseguro, irascible.

Pensé en Charlie Bird Parker, en lo impresionante que es el arte de Parker. Pensé en Dimensión Desconocida y quise escapar por uno de sus laberintos. Pensé en Marilyn Monroe y el corazón me latió más aprisa. Pensé en John Wayne, en Clint Eastwood, en John Cage, en Harvey Brooks y tantos nombres que me eran hartos más familiares que Alejo Durán, Jorge Villamil o Teresa Gutiérrez [...] Puedo recordar mejor algunos capítulos de Hechizada que la historia de Ciudad Inmóvil y sé que Steve McQueen es mil veces más importante en mi vida que Simón Bolívar. No importa lo que diga mi pasaporte y cuánto quiera Mónica recordarme quién soy. Mi ciudad está arriba y sus rascacielos acarician el rostro de Dios. Mi cultura está en mi mente y sus ensoñaciones, no en los libros de García Márquez. (107)

Ese rechazo de la cultura colombiana y latinoamericana llevan al personaje a caer, incluso, en ideas racistas. De esta forma, reafirma su carácter contradictorio al defender una idea de sí mismo como una persona sofisticada, al tiempo que se comporta de forma agresiva con las mujeres y desprecia a las personas por su color de piel. Por supuesto, esta imagen de “políticamente incorrecto” no es gratuita. Hace parte del intento del autor por polemizar y construir una imagen de rebelde:

P.M.: Usted es una celebridad aquí pero no es gringo. A pesar del éxito y el dinero no puede negar su origen.

Yo: Claro que puedo negarlo, lo niego absolutamente. ¿Piensas que si fuera negro y tuviera una hija iba a entregársela a un jodido negro? ¿Crees que me sentiría orgulloso si fuera indio? Si yo hubiera nacido mujer me habría pegado un tiro al saber lo que eso entraña. Tampoco soy blanco pero es lo que habría elegido en caso de ser posible. ¿Qué cosa soy? Quizás algo que muchos quisieran ver cuando se ponen ante el espejo. Soy el dios que falló. (49)

Estos episodios misóginos y racistas son cuestionados de manera irónica por el personaje de “cierta chica”, una profesora de literatura sofisticada y llena de mundo. Al percibir la tranquilidad con que ella asume su vida de viajes y su conocimiento artístico, Rep se siente retado y menosprecia las experiencias de la chica. Al compararse con ella, Rep reflexiona:

Ella había vivido una temporada en New York. Para mí la Gran Manzana era sólo un montón de films, revistas y afiches. Era Capote y Woody Allen, McDonald's y los almacenes Macy y etc., etc. Ella lo había recorrido a pie, había estado en Manhattan al atardecer, le habían

hecho un tatuaje en Harlem pero aun así estaba seguro que New York se me notaba más que a ella. (106)

Además de moldear la identidad de Rep a partir de influjos foráneos con los que quiere lograr un desarraigo total, Medina crea un relato paralelo con las biografías - al menos una pequeña parte de estas - de Sid Vicious y Kurt Cobain. El primero, bajista de los Sex Pistols que se hizo célebre por asesinar a su novia, Nancy Spungen, en el hotel Chelsea de Nueva York, es un correlato que trata de arrojar una luz sobre la forma en que Rep amó a “cierta chica” (así se refiere a la novia que lo abandonó). De esta forma, el comportamiento misógino, recalcitrante e inmaduro de Rep encuentra eco en los excesos de Sid Vicious. A pesar de que el personaje trata de presentar su amor enfermizo y violento como simple inmadurez, el paralelo con el famoso bajista punk deja claro que se trata de una persona egoísta e inestable emocionalmente.

Como Sid y Nancy, yo también adiviné formas en las nubes y no siempre fueron agradables. Como ellos, me aburrí viendo desfilar hediondos profesores y bandas de guerra mientras al fondo soltaban feroces escupitajos y pedos entrecortados. Entonces salté por la ventana y pisé el acelerador a fondo, entré en contacto con el pasto y las libélulas, y luego ya no hubo pasto sino un tictac prometedor, un brusco amago de música y otros que como yo buscaban la comba al palo. (9)

En cuanto al relato de Cobain, el paralelo que se traza está más enfocado en comparar las motivaciones artísticas y el nihilismo constante que define los pensamientos de Rep. Desbordado por la fama repentina y la deshonestidad de la industria musical, Cobain sucumbe y opta por el suicidio. Medina presenta al vocalista de Nirvana como un ser ingenuo, de espíritu creativo y puro, que no tiene la fuerza para enfrentar las perversas maquinarias del mundo de la música. En esa línea, Rep es un aspirante a escritor que desprecia el mundo de la literatura, los premios, las editoriales, los escritores, y por eso se compara con Cobain. Por eso intercala capítulos que se desarrollan en Seattle y cuentan los inicios de Cobain, su salto a la fama y su muerte. Episodios bien conocidos, pero que en la estructura de esta novela adquieren una función particular: resignificar y dar sentido a la vida de este joven frustrado. En este sentido, la estética rock en *Érase una vez...* funciona también como referente de identidad. La vida de los *rockstars* como fuente de verdad: si a ellos les pasa, ¿a mi por qué no?, parece reflexionar Rep.

Al día de hoy, la figura de Efraím Medina sigue siendo difícil de precisar. Publicado por una gran editorial, relativamente famoso y reconocido por una parte de la crítica, parece

que su estrategia de antiestablecimiento le ha abierto un lugar en el campo literario colombiano. Por su parte, esta, su primera novela, es hoy objeto de estudio en cientos de tesis de pregrado y maestría y sigue siendo lectura de culto entre lectores que se inician en la literatura. En buena medida, el rock ha hecho parte de esa popularidad, pues es una estética que, quiérase o no, ubica a sus exponentes como disidentes. El rock, aún hoy, sigue siendo música de minorías, de nichos. Asimilar esta estética en la literatura, como en *Érase una vez...* es tomar partido por un relato de nación contrahegemónico, antiesencialista.

6.5. *C.M. no record* (2011) de Juan Álvarez

Publicada en el año 2011 por la editorial Alfaguara, *C.M. no record* es la primera novela del escritor colombiano Juan Álvarez. Su apuesta narrativa se centra en la exploración de la escena rockera bogotana de mediados de los noventa, quizá la más prolífica y exitosa comercialmente de todas las que han existido en Colombia desde la llegada del rock en los sesenta. A diferencia de otras obras analizadas en este trabajo, que están narradas desde la perspectiva del escucha, *C.M. no record* está contada desde la mirada de los miembros de una agrupación en ciernes. En este sentido, su punto de vista narrativo estaría más cerca de *Conciertos del desconcierto*, pero en este caso se trata de una propuesta realista que trata de mostrar de forma detallada la compleja dinámica social, económica, emocional y estética que envuelve el nacimiento de una banda de rock hasta su puesta en escena en un evento público. Antes que defender unos valores o una ideología asociada a un colectivo roquero, esta novela de Juan Álvarez es un contrapunto de tres personajes principales que experimentan su cotidianidad como músicos de rock en una ciudad en plena transformación social y cultural. Pero la perspectiva narrativa no es la del glamour de la fama. Al contrario, es más sobre músicos que luchan por abrirse camino, sobre lo que sienten detrás del escenario, en la sala de ensayo o en el pequeño bar de rock. Una novela sobre la trastienda, como lo menciona su autor:

Porque eso no pasaba solamente por la música, sino por el encuentro, el ensayo, la composición y, en el fondo, un sabor de trastienda que es el que es el que a mí me interesaba que estuviera en *Candidatos Muertos*. Yo no quería hacer una novela sobre la espectacularidad de la tarima ni sobre la riqueza melómana, de conocimiento, sino una novela sobre el mugre de la escaleras abajo de la tarima, de la trastienda, del backstage, digamos. (Álvarez en entrevista personal).

Alternando la primera y la tercera persona, *CM no record* cuenta la génesis de una banda de rock ficticia llamada Candidatos muertos. El arco narrativo, lineal y explícito, cubre el periodo de tiempo desde que los integrantes de la banda se van juntando, de forma azarosa, hasta su primera y única presentación en vivo en un pequeño bar de la ciudad. Luego de este concierto, la banda desaparece sin alcanzar a dejar un registro material de su música. Según lo menciona el autor en una entrevista concedida para este trabajo, el nombre original de la novela era Candidatos muertos, pero por razones editoriales fue cambiado a *CM no record*, haciendo alusión al nombre de la banda y al hecho de que no pudieron grabar su música¹⁴⁷. Sin embargo, la novela no sólo da cuenta del proceso singular de creación de este grupo, sino que traza un panorama sobre las complejas relaciones entre los distintos estamentos de la escena rockera de la ciudad en la época: emisoras, promotores, estudios de grabación, etc. A medio camino entre el relato testimonial y la ficcionalización de ese periodo de tiempo, esta novela es la primera que se enfoca en esta escena que vio surgir el más prolífico y exitoso movimiento de rock que haya existido en Colombia. Durante la primera mitad de la década del noventa, el rock colombiano vivió un momento de vitalidad y proyección internacional sin precedentes. La cantidad y calidad de las agrupaciones, la presencia de sellos disqueros, la transformación de las políticas públicas en torno a la música y las artes (especialmente en Bogotá), el aumento del número de emisoras dedicadas al rock y, en general, todos los elementos necesarios para poder hablar de una escena rockera, estaban dados. De todas las agrupaciones, la más visible y exitosa a nivel comercial fue Aterciopelados, una propuesta de punk rock con influencias de sonoridades tradicionales de los Andes y el Caribe colombiano que, por primera vez, trascendió a otros países latinoamericanos. Sin embargo, esta era solo una de cientos de bandas y artistas colombianos que estaban redefiniendo la importancia del rock para la vida cultural del país.

En términos generales, se trató de un fenómeno que también impactó otros países de la región como México y Argentina. Construida sobre el esfuerzo de tres décadas de asimilación y transformación al interior de los países, la existencia del “rock en español”¹⁴⁸

¹⁴⁷ La entrevista completa se encuentra en los anexos de este trabajo.

¹⁴⁸ Esta etiqueta, como todas en la música y las artes, es bastante elusiva. Su principal problema es que se convierte en un criterio que se pretende homogeneizante y que, por lo tanto, no logra dar cuenta de la diversidad musical de las miles de agrupaciones que poblaban las distintas escenas latinoamericanas. Algunas de ellas estaban más cerca del metal, otras del punk, el ska o el new wave. Quizá su único elemento común sea el intento por trazar diálogos entre el rock como lenguaje y las músicas que

como fenómeno continental era una realidad. Muchas de las agrupaciones que lideraron esta especie de *boom*, entre ellas Café Tacvba, Caifanes, Los Tres, Los Fabulosos Cadillacs y los ya mencionados Aterciopelados, estaban visiblemente influenciados por el discurso crítico en torno a la conmemoración de los 500 años de la conquista de América. Partiendo del marco general del rock anglosajón, estas agrupaciones vincularon elementos de la historia indígena y campesina de sus países, así como músicas tradicionales que entraban en un diálogo con el punk, el post punk o el new wave. El trabajo de Café Tacvba con la cultura popular mexicana o de Los Tres con la cueca chilena son apenas algunos ejemplos de este amplio proceso de transculturación. Lo interesante es que las propuestas de estas agrupaciones y artistas pudieron coexistir con la difusión de rock anglo a través de la radio o del naciente canal de música MTV Latinoamérica.

Volviendo al caso colombiano, quizá el acontecimiento más importante alrededor de esta escena, y que además sirvió como catalizador de todas esas iniciativas musicales, fue la realización en Bogotá del primer Festival de Rock al Parque en 1995. Surgido a partir de los encuentros de Música Juvenil que el cantante Mario Duarte¹⁴⁹ venía realizando desde 1992, este Festival es producto de una transformación decisiva en las políticas públicas culturales en la alcaldía de Bogotá. En ese momento, la ciudad estaba liderada por Antanas Mockus, un político alternativo que desarrolló un influyente proyecto de cultura ciudadana que transformó a la ciudad en muchos aspectos, entre ellos el uso del espacio público y el reconocimiento de tribus urbanas. En ese contexto nace Rock al Parque. De carácter público y gratuito, este evento reunió en su primera edición a más de 40 bandas nacionales e internacionales que mostraban la diversidad y riqueza de la escena rockera: “Fue una apuesta política y cultural por el reconocimiento de las culturas urbanas y de los procesos de identidad de jóvenes y artistas de Bogotá” (Celnik, 252). Refiriéndose a Rock al Parque, Jacobo Celnik escribe: “Con una radio anglo muy fortalecida (88.9, Radioactiva, Todelar Estéreo), una industria disquera robusta y gozando de buena salud, el festival apareció en el momento justo cuando el concepto de tribu urbana ganó importancia y todas las partes de la industria de la música se engranaron hacia un solo objetivo” (253).

históricamente se consideran autóctonas o tradicionales. Para ampliar este debate revisar el texto de Ana María Ochoa: *Músicas locales en tiempos de globalización*, Buenos Aires: Editorial Norma, 2003.

¹⁴⁹ Vocalista y promotor musical, líder de la agrupación La Derecha, que conoció un relativo éxito local.

El éxito de este festival, que desde entonces se realiza de manera anual, le ha permitido convertirse en un punto de referencia de la vida cultural de la ciudad y es reconocido como el festival gratuito más grande de América Latina. La novela de Álvarez se desarrolla en este contexto de transformación y logra transmitir ese ímpetu de innovación y riesgo de los músicos locales en ese periodo de tiempo. En el momento en que se desarrolla la novela se va a realizar la segunda edición del festival. Por eso aparece siempre como horizonte de posibilidades para los personajes. Los integrantes de Candidatos Muertos están, desde antes de conformar la banda, convencidos de que vale la pena hacer el esfuerzo, sacrificarse en el corto plazo por lo que puede venir. Saben que viven en un país violento y en crisis permanente, pero al menos ahora saben que ahora existen condiciones materiales y sociales para realizar su proyecto de vida como roqueros. Aunque, como lo señala Fernández L'Hoeste (2007), el rock colombiano tuvo mejor recepción en otros países latinoamericanos que dentro del mismo país, si es posible afirmar que hay una situación más propicia para la creación roquera durante esta década de los noventa. Al respecto, el autor de la novela menciona:

Yo supongo que la idea viene fundamentalmente de intentar dar cuenta de lo que fue la experiencia política y estética de mi generación en los años noventa y creo que en esa generación, ese cruce de Rock al Parque como un evento político, en la medida en que aglutinaba sectores sociales diferentes; abría la posibilidad de esta modernidad rockera en la ciudad; significaba una posibilidad también de profesionalización de los músicos y estaba un poco atada a estas alcaldías o a esta experiencia política de Antanas Mockus y de volver a pensar y a valorar lo público. Y en ese orden de ideas creo que, para mí, pensar o experimentar la posibilidad de esta novela pasaba por dar cuenta de toda esa transformación generacional de la ciudad en los noventa, principios, mediados, que es cuando el festival aparece, pero también aparece la idea de que la música en vivo, el espectáculo masivo, pues no era solamente un problema de entretenimiento sino un problema de envergadura política. (Álvarez en entrevista personal)

Esto se hace evidente en la obra en fragmentos en los que los personajes se involucran en el debate con argumentos de peso. El siguiente pasaje muestra a un personaje secundario discutiendo sobre Rock al Parque y la nueva dinámica de convocatoria para su segunda edición. Al mismo tiempo, deja entrever las tensiones de clase que se viven al interior de la escena de rock, que por entonces estaba compuesta por jóvenes de todos los sectores sociales. Esta diversidad social de la escena rockera se transmite muy bien en la novela a través del uso de la jerga de la época, especialmente en los diálogos de los personajes, como se ve a continuación (*Cagar un demo - guevón con familia de billete, batera - gomelos*):

Hasta donde nos contó A.G. Villamarín - le explica la Policarpa batera -, este año el tema de bandas nacionales que presentaron portafolio al festival explotó. Se duplicó la cantidad recibida sumando las dos ediciones pasadas. Todo guevón con familia de billete pide equipos de Navidad y en cosa de semanas caga algún demo casero. Se puede descartar mucha mierda con el chasquido de los dedos, pero no todo. Quién lo creyera, hasta los gomelos pueden hacer buen rock, rock de piel y sangre. (95)

Efectivamente, leyendo la novela de Álvarez es posible acercarse a esa toma de conciencia de los jóvenes músicos roqueros frente a las dinámicas políticas que envolvían el negocio de la música y todos sus eslabones. A través de las tres historias centrales asistimos a diferentes procesos de inserción en el mundo de la música; tres luchas distintas que convergen en una propuesta final que ve en la música rock una forma sincera de hacer la vida, de hacer cultura. Por un lado está Vicente, único personaje que nos habla en primera persona. Un adolescente de clase media enamorado del rock, primero como fanático, luego como intérprete con más ganas que virtuosismo. Luego está Daniel, pianista de formación clásica que trabaja en un estudio de grabación y desde allí puede percibir las intrigas y relaciones de poder en torno a una industria que recién empieza a dejar réditos económicos en Colombia. Finalmente está Lucas, profesor de bajo para adolescentes y el más entusiasta de todos los personajes, agitador y defensor de la honestidad artística. Estas historias paralelas, que se van cruzando a través de un relato intercalado, tejen una perspectiva general de toda la escena.

Además del azar, lo que une a estos músicos (incluyendo a los demás personajes que no ocupan un lugar central) es una visión del rock como alternativa expresiva que les permite tomar distancia de dos fenómenos, uno social y otro estético: en primer lugar, enfrentar la muerte y la violencia del país con cinismo creativo, con humor y agresividad rockera. La sola escogencia del nombre, Candidatos Muertos, es un guiño mordaz y de humor negro frente a los asesinatos de candidatos presidenciales antiestablecimiento que venían ocurriendo desde la década anterior. Por otro lado, su visión del rock está cimentada también como alternativa al predominio de la música tropical y, sobre todo, a las fusiones de pop con sonidos tropicales que eran dominantes en las emisoras del momento. A lo largo de la novela abundan los comentarios despectivos en contra del género conocido como tropipop, una propuesta ligera y pegajosa que fusiona el pop con matices estandarizados tomados del vallenato o la salsa. En un pasaje, Lucas se enfrenta a un cantante que se proyecta como exponente de este tropipop: “Nada, le dije que no tratara ahora de sonar estrellita tropical [...] al final nos íbamos

pechando”. (109). El siguiente fragmento reúne ambas visiones, cuyo elemento común es superar el estereotipo, tanto de lo tropical como de la violencia:

Sin parar de asociar todo aquello con la idea tantas veces discutida de entre ambos de un funk sin guitarra eléctrica y atmósferas veloces y letras lince, mordaces, cero patrioterismo tropical identitario; a la verga el sonsonete de cuidado-con-la-imagen-internacional-para-que-no-piensen-que-sólo-somos-narcos, *samplers* en noruego que digan que somos narcos, si es que hace falta. (111)

Esta referencia al tropipop merece algunos comentarios. Surgido a comienzos de los noventa con el lanzamiento del disco de Carlos Vives titulado *Clásicos de la Provincia*, el tropipop era básicamente una lectura urbana de las músicas del Caribe colombiano. Esa relectura se basó principalmente en la acentuación de estereotipos (a nivel lírico y visual) sobre lo caribeño, siempre desde una perspectiva juvenil y contemporánea. En el plano musical, el tropipop es ligero y responde a una fórmula creada desde las disqueras que encontraron en este género un lucrativo negocio. Más allá de esto, algunos críticos como Blanco (2009) y Sturman (2003) han visto profundas conexiones entre este género y algunos discursos nacionalistas de corte conservador. Una especie de actualización de las narrativas pedagógicas sobre la nación que empezaron a crearse desde la segunda mitad del siglo XX en Colombia. Como ya lo advertimos en la segunda parte de este trabajo, se trata de visiones hegemónicas que, basadas en una visión reducida y exótica de lo tropical, reafirman discursos monológicos sobre la identidad. En el caso particular del tropipop, existió un vínculo explícito entre este género y algunos discursos nacionalistas asociados a la derecha política. A modo de ejemplo, Blanco cita un fragmento de la letra de una canción interpretada por el músico colombiano Andrés Cabas, uno de los más reconocidos artistas asociados al tropipop. La canción, titulada “Caribe Soy”, es un compendio de lugares comunes que reafirman esa idea de lo caribeño como escenario de la espontaneidad y la felicidad. Entre los clichés de esta letra, destaca la presencia de García Márquez y otros símbolos artificiales de la nacionalidad:

Cuando me preguntó/ ¿De dónde es?, ¿quién es usted? / Y el corazón se me llenó de Lucho, Galán y Hernández / De cumbia, guaracha y salsa picante / De Matamoros, Escalona y Benny Moré / De vallenato y de merengue puro / De Juan Luis Guerra, de Billo Frómata y Rubén Blades / Y entonces se me rellenó la boca / De puro orgullo y le contesté: Caribe soy, soy, soy / A mucho honor / En donde dice señas particulares Ponga Caribe soy / A mucho honor / El único lugar en donde aún Se puede vivir de una ilusión / Abrió mi maletín / Quería encontrar yo no sé qué / Sacó un disco de Songo / Borondongo y Bernabé / Una palmera, un son y una estampita de la paz / Doce cartas de amor / Y Cien años de soledad. (Blanco 103)

En contraste con esa visión, las influencias musicales de los integrantes de *Candidatos Muertos* revelan una dinámica cultural de apertura y renovación. Se sabían músicos latinoamericanos y por esto eran conscientes de su situación periférica con respecto al rock anglo. Esta condición, sin embargo, era vivida con optimismo por la aparición de una escena local más robusta y más conectada con lo que sucedía en otros países de América Latina y el mundo. El discurso musical de los personajes de esta novela no está ligado a ningún discurso de identidad nacional o de autenticidad musical. Saben que el rock es bastardo, transnacional y por eso se piensan como artistas bogotanos en relación con un fenómeno mundial. Es importante señalar que esta efervescencia rockera que se vivió en Colombia y el resto de América Latina en los noventa obedece también a otros fenómenos. A partir de 1990, el recién electo presidente de Colombia, César Gaviria, empezó la implementación de un extenso programa de apertura económica que definiría la configuración institucional y social de este país durante las siguientes décadas. Siguiendo al pie de la letra las políticas neoliberales que ya se estaban implementando en otros países como Chile, Gaviria fue responsable de transformar la estructura macroeconómica del país, tradicionalmente proteccionista. Sin entrar a analizar las consecuencias problemáticas que esta liberalización trajo sobre sectores específicos de la economía, es posible afirmar que esta permitió mayor flexibilidad en la importación de bienes de consumo, entre ellos instrumentos y discos. Este fenómeno, sumado a la progresiva consolidación de emisoras de radio dedicadas a programar rock anglosajón y, ocasionalmente, en español, permitió las condiciones para dinamizar una escena que, hasta entonces, había sido siempre *underground*.

Esta apertura se hace presente en el paisaje sonoro que muestra esta novela. En la primera parte de la obra, asistimos a conciertos y a todo el impacto emocional e intelectual que tienen sobre el personaje de Vicente: “La presentación duró una hora y fue puro voltaje. Cada canción era un gasto y a la vez un alivio ante algo que iba quedando atrás, algo irrecuperable” (19). Los personajes también escuchan la música que llegaba por entonces a la radio y a las tiendas de discos: una mezcla de repertorio latinoamericano y anglosajón: “Las torres del sonido que enmarcaban la tarima tronaban éxito detrás de éxito: The Clash, Beastie Boys, el *Welcome to the Jungle* de Guns N’Roses varias veces” (15). Por eso no sorprende que las influencias que mencionan como modelos para el sonido de *Candidatos Muertos* sea mixto, con referencias que van del rock alternativo anglo de bandas como

Morphine o Primus, pasando de inmediato al rock hispano de Los Toreros Muertos o las 1280 Almas. En el siguiente fragmento se menciona la relación de Daniel con los discos *Yendo de la cama al living* (Charly García, 1982) y *Confesiones de invierno* (Sui Generis, 1973), dos referencias emblemáticas del rock latinoamericano. Este intertexto muestra que para estos jóvenes músicos ya existe un canon del rock hecho en su propio idioma. No se limitan a depender de lo que venga de afuera para tomar influencia. A comienzos de los noventa, el rock en América Latina trabaja con su propia historia, sus propios héroes y leyendas:

Solo tres años más tarde, cuando en sus manos cayeron copias de álbumes como *Confesiones de invierno* o *Yendo de la cama al living*, aquel sujeto roquero argentino de bigote bicolor, escualidez alarmante y nombre Charly García, cobró para Daniel forma plena, esto es, dejó de ser una sombra difusa, un mito subterráneo, un disco único peregrino escuchado veinticinco mil veces, y pasó a convertirse en una voz íntima fija al corazón. (34)

La asistencia a esos conciertos fue decisiva para impulsar a Vicente a volverse músico, fue su principal motivación. Por eso el paisaje sonoro de Rock al Parque abrió la existencia de una nueva forma de auralidad, que esta vez se expresaba en esa toma de conciencia sobre la música como futuro posible, como forma de vida factible en un país en el que cinco años atrás era imposible siquiera pensar en vivir del rock. Esos momentos en los que Vicente evoca su asistencia a conciertos son algunos de los más logrados de la novela. Digresiones sobre la sensación de comunidad, sobre el concierto de rock como ritual urbano, todas en un estilo contenido y limpio que define muy bien, con recursos típicos de la novela realista, un evento multitudinario. A continuación dos fragmentos en la primera persona de Daniel:

Hacia tiempos ya del último Rock al Parque [...] Hoy lo pienso y estoy seguro que fueron esos cuarenta minutos de apoteosis del toque de La Maldita Vecindad y Los Hijos del Quinto Patio. Cuarenta minutos para terminar de envenenarme. Parque Simón Bolívar hasta las tetas. La manta eléctrica por encima de nuestras miles de bezacas en sacudida. Si antes tenía el culo metido en el agua, después de eso fue de cabeza y aguantando la respiración. Me peleé por dentro contra todo lo que no fuera ese mundo que yo quería mi mundo. A partir de la impresión que me produjo ese toque, lo que se opusiera, lo que me robara tiempo, yo era capaz de despreciarlo con un desprecio que no me conocía adentro. Sólo hace tres meses, en noviembre, saqué el pescuezo y empecé a respirar. (143)

Parado ahí, lanzando palabras entonadas que de tanto oír había memorizado, me dio la impresión de que tenían que ver conmigo y mis dieciséis años, con mis vecinos de espectáculo e incluso con la posibilidad de que, por unos segundos en medio del pogo, yo simpatizara con esos vecinos, gente que jamás en mi vida había visto y que jamás volvería a ver. (19)

Luego, a medida que se va conformando la banda, el paisaje sonoro es al interior de cabinas de grabación y salas de ensayo, interrumpido por discusiones técnicas y estéticas, por comentarios sobre la dinámica interna de Rock al Parque o sobre la honestidad de tal o cual realizador de radio: “-Graban demo mañana, man. ¿Quién graba rock por esta época y en esta sabana andina que no sea pa’l festival?- embiste Pac, imparable” (96). En estos pasajes, el autor muestra una gran erudición del lenguaje técnico de la música, sobre todo a través de los personajes de Daniel y Lucas¹⁵⁰. Además de esto, el autor logra transmitir muy bien la ansiedad y la tensión que se viven en estos espacios cerrados: Uno de los personajes propone una idea, el otro responde con una línea de bajo, luego una secuencia de percusión, pasa rápidamente de un músico a otro, describe brevemente el sonido, indica señales de cansancio, luego corta y de nuevo adelante:

Al tiempo que su mano derecha silencia el ride Zildjian para marcar el final intempestivo de la canción que tocan, Pac Guzmán ruge incoherencias, se pone de pie y saca su figura panzona de detrás de los fierros. Luego agrega:

– Vicente, man, ¿¿se da cuenta de lo que acaba de hacer?!

Lucas Alcazar le asiente la frase a su colega batero, descuelga los brazos [...] Daniel Talero separa sus dedos del teclado e inclina la testa... (157)

Además de esta escritura del ruido al interior de estos espacios de creación, *CM no record* es una novela con una dimensión metanarrativa importante. A través del personaje del maestro Rocallero, Álvarez propone álgidas reflexiones sobre la música del siglo XX, su mecanización y electrificación, su relación con el poder y el espacio público. Profesor retirado de la Universidad Nacional por sus posturas disidentes, el personaje aparece en la novela como un alcohólico demente y al tiempo brillante. Por momentos evoca al Moreli de Cortázar o al Astrólogo de *Los siete locos* de Arlt. Dentro de sus discursos, que por momentos parecen como los delirios de un paranoico, es posible leer brillantes digresiones sobre el ruido y el control social de la música como forma de dominio político. Tal y como lo expusimos en los primeros capítulos de este trabajo, estas teorías resultan de mucha utilidad para comprender la importancia de la estética rock en un contexto social, sobre todo cuando se trata de variantes extremas como el punk, el metal, el industrial o el noise. Visto en conjunto,

¹⁵⁰ Esto puede ser la causa de que estos se sientan un poco menos reales y más como portavoces del conocimiento musical. Sin duda, el personaje mejor elaborado y que alcanza mayor humanidad es el de Vicente, no solo por estar construido desde la primera persona, sino porque su acercamiento al rock resulta más genuino, menos pretencioso.

las intervenciones de Rocallero¹⁵¹ funcionan como correlato de los conflictos de poder a los que se ven enfrentados los integrantes de Candidatos Muertos. El siguiente fragmento se refiere a la escucha como forma de apropiarse del mundo, como escenario de disputa política. Controlar los ruidos, decidir cuáles serán aceptados como sonidos, esa es la clave para una comprensión aural del siglo XX:

Rocallero se fue empecinando más y más en una idea tan fija como delirante: la historia de la humanidad como la historia del control sobre las sonoridades. Mientras otros sentidos, merced a las revoluciones tecnológicas, ampliaban su capacidad de percepción en términos de gama y alcance, el oído, verdadero órgano moldeador del corazón y el talante humano, cada vez iba encontrándose más restringido. La popular cultura visual, equívocamente vitoreada a lo largo del siglo XX, no era más que la fachada nacida siglos atrás para soterrar el verdadero ataque meticuloso de las fuerzas disciplinarias: el ataque sobre el oído y las músicas del hombre. (73)

Por la extensión de sus intervenciones, sería imposible referir todas las ideas que menciona este personaje en la novela. Interesa, sobre todo, destacar esa función metanarrativa, de consciencia que se proyecta sobre los acontecimientos y, en cierta medida, los enriquece. Finalmente, esta novela tiene una importante dimensión generacional. Además de la perspectiva que tenemos a través de las vivencias de los personajes, hay apartados específicos en los que *C.M. no record* nos permite trazar un diagnóstico de la visión del mundo de estos jóvenes roqueros. Marcados por un contraste entre violencia urbana y una inusitada apertura cultural que permitió cierto cosmopolitismo en Bogotá, estos integrantes de esta banda son, a su modo, voces de una generación que encontró en el rock una forma de vida que les permitía enfrentar esas contradicciones. Cuando la prensa o sus padres los acusaban de indiferencia, de voltear la espalda a lo propio, de ser extranjerizantes, ellos respondían con un rock visceral, cínico, descarnado. Vivían con moderado optimismo en un país al borde del colapso. Creían en la música en un lugar en el que las bombas, las masacres y los atentados eran parte de la cotidianidad. Antes que distanciarlos de su entorno, el rock

¹⁵¹ Otros apartados de su delirante discurso merecen ser mencionados: ¡"A las palabras nadie nunca las ha escuchado per se! sin previa mediación del sonido, quizás su propio sonido, ¡viles fuerzas oscuras de occidente!" (73); "-¡Fueron ellas, becerro!, las malditas fuerzas oscuras de las que le hablo pues, fundadas en la antigua ciencia ficción platónica, quienes resolvieron la muerte del Beatle revolucionario y dejaron vivo al ñoño reformista de McCartney sí" (73); "La República de Platón, diálogo melindroso en donde, a falta de un chivo expiatorio para arremeter en contra de la inteligente y hedonista democracia ateniense, el platonismo y no menos el socratismo, ¡los músculos de control de Occidente!, joven Daniel, habían resuelto emprenderla contra la música, porque era la música de los poetas y no las palabras de los poetas, a lo que ellos tanto temían". (73).

era la estética que les permitía reconciliarse con la vida y afrontar ese mundo decadente. A continuación un pasaje que, más por su función que por su ritmo, sirve como diagnóstico generacional, como epitafio de una época en la que el rock fue un relato de nación que adquirió pleno sentido en un país como Colombia:

Eran hijos de generaciones ideológicamente acomodaticias que, de buenas a primeras, osaban etiquetarlos a ellos, los nacidos en la espectral década de los setenta, de importaculistas. Padecían a diario el mal gusto de la redundancia mediática incapaz de preguntarse más allá del lugar común binario compromiso-político/no-compromiso-político

Los hastiaba la utilización del territorio falsamente común entre música, lengua y edad a la hora de segmentar mercados y formular recetas sociológicas sobre las cómodamente llamadas tribus urbanas y los insignificantes conflictos de identidad. Pero además, a falta de insumos, tenían que someter su diario existir a una de las confusiones político-militares mundiales más infames y estúpidas del siglo XX: la guerra contra las drogas. En aquella esquina donde los Andes se disuelven [...] los años con que el destino marcaba sus nucas eran los años del plomo. Plomo entre cárteles regionales y todo lo que se les atravesara; plomo y bombas para los periódicos; plomo y bombas para las estaciones de policía; plomo y bombas desde las estaciones de policía y desde los cuarteles del ejército; plomo en centros comerciales, en esquina de vecino, en cabeceras municipales [...] Los años, ¡no pocos!, años tantos años, de la misma guerra. Campesinos muertos, soldados muertos, comandantes muertos, narcos muertos, ciudadanos muertos. Tantos candidatos muertos. En un territorio-mundo así sufrido a voluntad de ruleta, se preguntaban ellos, ¿había otra forma de estar, pacífica, política y honesta, que no fuera a partir de un método estiloso de mostrar el culo cada vez que hiciera falta? ¿había, en verdad, alguna otra forma de estar que no fuera a partir de la búsqueda de estructuras roqueras capaces de señalar y repeler agentes?, ¿que no fuera, en suma, ejercitando cierta inteligencia burlesca? (184-185)

Esta novela, a diferencia de otras mencionadas, no ha logrado un impacto fuerte sobre los lectores jóvenes. Diez años después de su publicación, aún sigue siendo una obra de poca circulación, a pesar de tener el respaldo de una gran editorial como Alfaguara. A pesar de esto, su manera de asimilar el rock desde las vivencias de un grupo de músicos de los noventa la hace una obra de gran importancia, sobre todo para comprender hasta qué punto el campo literario colombiano sigue viéndose enriquecido por obras exponentes de la estética rock.

7. CONCLUSIONES

En la mencionada novela de Juan Álvarez, *C.M. no record*, leemos un fragmento que podría sintetizar muy bien el significado del rock en la cultura del siglo XX: “Si el rock es la grieta sonora de un siglo agrietado, una buena canción de rock es una raja en el aire”. (187). A esta sentencia podríamos añadir que toda literatura sobre rock es un intento por escribir y fijar esa grieta, ese ruido que irrumpió hace más de medio siglo. Las obras que hemos analizado en este trabajo han sido el producto de escuchas atentas; escuchas que intuyen y prefiguran los contornos de una sociedad y sus transformaciones. Ya lo advirtió Attali en las primeras líneas de su ensayo *Ruidos*: “Desde hace veinticinco siglos el saber occidental intenta ver el mundo. Todavía no ha comprendido que el mundo no se mira, se oye. No se lee, se escucha”. (11). La estética rock como categoría de análisis literario es, entonces, un intento por aprehender el mundo desde lo auditivo, desde las escuchas como actos sociales. En este caso particular, la estética rock como categoría para entender el campo literario colombiano y sus conflictos. Una estética que está presente en obras que, sin tener un lugar protagónico, poco a poco han ganado lectores, han construido una dimensión significativa. Aún más, se han posicionado como contranarrativas sobre la nación que desbordan el estereotipo y el lugar común: han sido el vehículo para ficcionalizar un país que se produce y se reafirma en sus grandes ciudades, en su juventud, en conciertos de rock, en bares, en salas de ensayo.

Si la hipótesis inicial de este trabajo es que existen novelas, relatos, poemas y manifiestos exponentes de una estética rock que ha servido para diversificar y dinamizar el campo literario colombiano, entonces esa hipótesis se confirma por la continuidad, relevancia y persistencia de estas obras a lo largo de la segunda mitad del siglo XX y lo que va del XXI. Todas ellas asimilan la estética rock en distintos planos: como intertexto, como referencia, como paisaje sonoro, como creadora de identidades, como vínculo tribal, como fundamento del ritmo narrativo, como dispositivo que determina relaciones sociales y valoraciones del mundo. Así, desde los años sesenta con el nadaísmo y su cercanía con el rock de Los Yetis o el folk de protesta de Pablus Gallinazus, cada década ha visto la publicación de al menos una obra exponente de esta estética rock. Andrés Caicedo, precursor indiscutible de la generación de McOndo y fundador de la novela sobre rock en Colombia, fue el principal referente de esta estética en los años setenta. Su novela *Qvln* y su relato *El atravesado* sentaron las bases

para la asimilación del rock como eje estructurante, como dispositivo cultural formador de identidades, como marca generacional. Escritura polifónica, marginal y contestataria, es sin duda una de las expresiones más logradas de este tipo de literatura, no solo en Colombia, sino en América Latina.

Por su parte, la poética de Giovanni Oquendo, escritor marginal en el sentido profundo, es la más radical de todas estas obras rockeras. Asimilando la estética punk, Oquendo creó una escritura como alternativa ante la muerte y la violencia. Una escritura del desecho, de la rabia y el fracaso. En una década en la que Medellín y Colombia entera se venían abajo, este escritor supo condensar los ideales del punk, especialmente la visión del no futuro, en una poesía visceral, urgente y contrahegemónica. Un escritor que aún no es reconocido por las instituciones de la cultura y de la literatura, pero al que seguramente le aguarda un lugar como uno de los principales artistas que dieron cuenta de una época de muerte y desolación. Finalmente, las novelas analizadas en el último capítulo reafirman la importancia de la estética rock en la configuración del campo literario colombiano. Algunas de ellas relegadas a la categoría de literatura juvenil, estas obras han ido ganando un lugar entre los lectores por su dinamismo y su singularidad a la hora de ficcionalizar la vida en las ciudades colombianas. A pesar de sus limitaciones y gracias a sus virtudes, *Conciertos del desconcierto*, *Opio en las nubes*, *Érase una vez el amor, pero tuve que matarlo* y *C.M. no record* dan cuenta de la relevancia de la estética rock en el repertorio de referencias y posibilidades de la literatura en Colombia. Que hayan sido, en su mayoría, ganadoras de premios literarios y del favor de los lectores es un hecho anecdótico, pero que reafirma su presencia constante en el panorama literario.

Además de estas cuestiones generales, varios son los aspectos que podrían destacarse como concluyentes. En primer lugar, es preciso destacar que las obras analizadas son exponentes de un discurso antitropical o antifolclórico. En ellas, la reivindicación del rock y la cultura pop se da siempre en contraste con lo que se pretende autóctono y nacional. En este sentido, el rock constituye una visión alternativa sobre la modernización. De forma general, Caicedo, Medina, Álvarez, Arango u Oquendo ven en la tradición un lastre casi siempre relacionado con el poder o el mundo adulto. Si hay una barrera que romper en estas obras, esta es la del relato oficial de la nacionalidad. En *Qvln* este relato está representado en la música de Los Graduados y otras bandas de chucu-chucu; en *Érase una vez...* en toda la

cultura popular de origen local; en *C.M. no record* es la música tropipop y el relato sobre la violencia; en el Manifiesto Nadaísta es la literatura de Jorge Isaacs o el convencionalismo de las élites bogotanas; en Oquendo es la cultura paisa de la violencia y el materialismo. En este sentido, podemos concluir que la estética rock en la literatura colombiana ha evolucionado como un discurso que desborda lo tropical, sobre todo en su forma más estereotipada. Sin proponérselo, estas obras niegan la cultura como folclor, como símbolo estático y domesticado. En su lugar, no tienen problema en abrirse a lo nuevo y lo extraño, pues la idea de cultura que les subyace es abierta, orgánica, siempre vinculada al diálogo y la transformación.

De esta forma, la estética rock en estas obras analizadas es también una visión narrativa y poética que permite conocer las ciudades colombianas, los jóvenes que las habitan, sus formas de hablar, sus conflictos, sus expectativas y ansiedades. Por supuesto, estas obras se desarrollan o se escriben, casi siempre, en las grandes ciudades colombianas, escenarios en los que la tradición se cruza con lo cosmopolita. Esto explica por qué hay siempre una lucha entre ciudades que se abren ante el mundo y una serie de lastres hechos de prejuicios y miradas provincianas. No quiere decir que lo tradicional sea, necesariamente, un anclaje negativo que impide la modernización de una sociedad. Esto sería negar el carácter cohesionador que tiene lo tradicional. Por otro lado, hasta cierto punto, incluso la mayor novedad puede acabar convertida en tradición. Se trata más bien de las ideas de aquellos que se aferran a una visión fija del pasado, como si el tiempo fuera estático. Por eso los jóvenes roqueros que hablan, escuchan y viven en estas novelas, poemas y manifiestos son siempre visionarios: saben que el mundo está siempre en transformación y, por lo tanto, la tradición debe siempre cuestionarse, reescribirse. Hasta cierto punto, el rock fue y ha sido una forma de repensar lo que significa la cultura colombiana. Es una estética que permite mirar con otra perspectiva lo que se considera local. Escribir, poetizar, ficcionalizar esta estética es, entonces, otra forma de encarar esa tensión.

Otro aspecto común en las obras analizadas es el registro del habla callejera. En todas las obras que conforman el corpus de esta investigación hay, en mayor o menor medida, una estilización de la oralidad que es clave para la realización de la estética rock. Incluso en textos de no ficción como los manifiestos analizados, la oralidad constituye un recurso fundamental. Desde esta perspectiva, pareciera que los autores entendieron que las escuchas que se

configuran alrededor del rock son de naturaleza colectiva, siempre en diálogo. Escuchar música es, hasta cierto punto, hablar y escribir sobre música. Lo importante es pertenecer a esa comunidad abstracta e imprecisa en la que nuestra escucha tiene sentido. Ya lo decía Szendy (*Escucha*): “lo que hace de nosotros esta suma abierta que somos nosotros, es nuestro deseo de que alguien, siempre uno más, nos oiga oír” (172). Por eso la oralidad es clave: ¿qué se dice sobre tal o cual disco o canción? ¿cómo se habla sobre la música? ¿cómo hablan aquellos que, como nosotros, escuchan rock? Pero la estilización de la oralidad en las obras analizadas es también una forma de polifonía textual, una materialización de las voces que resuenan detrás de cada palabra, de cada expresión. Recordemos, con Bajtín, que las palabras que entran al juego de la literatura están previamente cargadas de significados construidos socialmente. Así, hablar de música es también una forma de pertenecer a un grupo social que se enfrenta a otros a través de enunciados, de palabras, de jerga.

Por supuesto, todo el *slang* que se asimila en la literatura rock aquí expuesta es, generalmente, el de los jóvenes. Ya sea porque los escritores de estas obras son todos jóvenes, o al menos lo eran al momento de escribir sus novelas, poemas, etc., ya sea porque se desarrollan siempre en ambientes juveniles y sus protagonistas son siempre jóvenes abriéndose camino en un país violento y en permanente crisis. Jóvenes soñando, imaginando el futuro en un país que niega toda posibilidad. Por eso el rock fue y sigue siendo una visión del porvenir, eco de una modernidad que nunca llega. Pueden ser los jóvenes roqueros de clase alta y los salseros de origen popular en *¡Que viva la música!*: arruinados antes de tiempo por la rumba y las drogas, no estaban dispuestos a dar su brazo a torcer ante los adultos. Una especie de todo o nada que solo se sellaría con la muerte. Pueden ser, a su manera, los jóvenes *hippies*, *cocacolos* y *nadaístas* en el Manifiesto de Gonzalo Arango: un primer indicio de rebeldía contra la ciudad letrada, contra el establecimiento aburrido y obsoleto de los adultos de Bogotá. Un poco de esa dinámica juvenil trata de ponerse en juego en los *Conciertos del desconcierto* de Magil. Tenemos también el habla brutal y sin eufemismos de Oquendo, expresión radical de la jerga punk de Medellín en los ochenta y noventa. Jóvenes casi desahuciados, arrinconados por la guerra y el narcotráfico: su única salida era el punk, una música hecha con los desechos de una sociedad arruinada. Tenemos el habla de *Érase una vez el amor, pero tuve que matarlo*: un costeño avergonzado de serlo, soñando con visiones rockeras mientras escucha cumbias en un bar de Cartagena, maldiciendo su herencia con todo

el *slang* de la época. Hay estilización de la oralidad en *C.M. no record*: personajes bogotanos, de orígenes sociales distintos, cada uno con sus expresiones, su argot. Tenemos la jerga psicodélica de *Opio en las nubes*, jóvenes bogotanos de clase alta divagando bajo el efecto de algún alucinógeno, mezclando su español con letras de canciones de rock.

Por otro lado, llama la atención un hecho que, aunque implícito, es sintomático de una cuestión sociológica: todas las obras analizadas en este trabajo fueron escritas por hombres. Aunque algunas mujeres hicieron parte del movimiento nadaísta, no existe en Colombia, hasta donde sabemos, una escritora que haya convertido la estética rock en eje central de su propuesta literaria. A nivel de Latinoamérica destaca especialmente el trabajo de la argentina Mariana Enríquez y de la dominicana Rita Indiana, que es más bien una escritora que asimila la música en sentido amplio, sin privilegiar el rock por sobre otras sonoridades como el merengue o la electrónica. Sin embargo, es un hecho significativo que, también a nivel regional, la estética rock ha sido una búsqueda especialmente masculina. Al menos así lo revelan las tesis doctorales que se han escrito sobre el tema y que ya fueron mencionadas en el primer capítulo de este trabajo: todas las obras analizadas en esos trabajos son, igualmente, escritas por hombres. Por supuesto, desbordaría los límites de esta investigación el establecer las posibles causas de este fenómeno. Pero es claro que podría ser un tema de análisis para un trabajo de sociología de la literatura que trace vínculos entre la escritura femenina y la música.

Finalmente, es importante mencionar que esta investigación, como es de suponer, es apenas un punto de partida para seguir profundizando esta perspectiva de análisis del campo literario colombiano. Dado que hasta la fecha no se tiene noticia de investigaciones doctorales o libros que tengan este mismo enfoque, este trabajo podría considerarse un primer intento por allanar este camino de diálogo entre la literatura y la estética rock. Por supuesto, existe una gran cantidad de monografías de maestría y pregrado que trazan puentes entre algunas de las obras de nuestro corpus y el rock, pero esto se hace siempre desde dos puntos de vista: las identidades y la intertextualidad. Como se ha insistido, esta investigación contempla ambos fenómenos, pero el rock aquí no se propone como un texto otro al que se hace referencia o como indicador de gustos o personalidades. Más bien, al entender el rock como estética proponemos que su presencia en la obra literaria se da a todos los niveles: ritmo, tema, personajes, jerga, etc. Se trata de un elemento estructurante, configurador de

sentido, eje del ritmo del discurso. Desde esta comprensión, el rock deja de ser solo un género musical y se convierte en categoría de análisis de textos literarios. Esta perspectiva implica, también, una forma alternativa de contar la historia de la literatura y la cultura colombiana: desde los márgenes. En este sentido, es posible plantear que las expresiones literarias rockeras hacen parte de un relato distinto sobre la vida en Colombia, sobre las formas artísticas que resignifican y dan sentido a la vida social de un país a medio camino entre la modernización y la tradición, entre la guerra y la búsqueda de la paz.

7. Anexos

Anexo 1

Entrevista escrita al músico y escritor Carlos Alberto David Bravo, amigo personal de Giovanni Oquendo y miembro activo de la escena punk de Medellín desde 1987 hasta hoy.

1. En las historias del punk de Medellín que he podido revisar (con excepción de *Mala Hierba*), se menciona muy poco el tipo de lecturas (Poesía, novelas, etc.) que eran comunes entre el parche punk de la ciudad. ¿ustedes tenían un acercamiento con la lectura desde los tiempos de Desadaptadoz? ¿Qué libros o autores eran los más comunes en esa época? Y así como existían pocos lugares para conseguir discos originales en Medellín (JIV, por ejemplo), ¿era posible encontrar librerías accesibles en ese momento? Pueden ser también librerías de segunda mano, reventas, etc. ¿Cómo describiría la escena literaria de la época? ¿Era común que la gente joven hablara de libros o de poetas?

En los parches de punk no era normal que se hablara de literatura y se compartieran libros. En algún momento me prestaron uno de Gonzalo Arango. En general, los punks de esos años asumieron una actitud antiinstitucional, antiautoritaria, antiintelectual, y en esos años siniestros donde la ciudad se fue en picada, creció la desconfianza generalizada hacia los expertos, muchos los punk devaluaron las actividades intelectuales y rechazaron el estilo petulante, se pensaba que los que se dedicaban al trabajo académico y político habían perdido el sentido de la obligación de conectar lo que hacen con las luchas diarias de la gente común, muchos punks se negaron en cultivar un sentido de indagación y de pensamiento crítico, nunca se leyeron un libro, se reivindicaba una ignorancia intencional, la negación de la racionalidad académica y política que eran sinónimo de rigor, verdad privilegios, poder. Algunos punk tenían una preferencia por el conocimiento práctico, nos educamos a nosotros mismos, como hostilidad al elitismo de reformadores refinados, académicos monásticos y expertos en políticas.

La lectura venía inculcada por las familias, o con búsqueda personales. En el caso de Giovanni y yo venía del hogar. Nuestros padres eran obreros y siempre se interesaron en que los hijos tuvieran buena educación, para que fueran a la universidad y poder acceder a la utopía del progreso. Por lo tanto en nuestros hogares había biblioteca, nuestras hermanas

estaban afiliadas a Círculo de Lectores tanto en la casa de Giovanni como en mi casa. La biblioteca donde Giovanni tenía más de colecciones de enciclopedias, mientras que en mi casa mis hermanas eran lectoras de literatura. Ellas me motivaban a leer y me suscribieron a C de L. Desde ahí empecé a hacerme a mis primeros libros. Mi hermana mayor me sugería lecturas, escritores y escritoras, me regalaba libros, me incitaba a comprar.

Los primeros fueron *Las bananeras* de Gabriel Fonnegra, *Las venas abiertas de América Latina*, *Inventario* de Benedetti, *Siembra vientos y recogerás tempestades* de Patricia Lara, pero sobre todo me aconsejo a leer Hermann Hesse *El lobo estepario* y *Siddhartha*, *La peste* de Camus, *Archipiélago Gulag* de Aleksander Solzhenitsyn, entre otros más. Con el cine fue otra experiencia narrativa que me cautivó, en la ciudad conocí tres salas de cine donde programaban cine no comercial, El Subterráneo, la del MAMM y El Cine Libia, eran cineclubes en oposición a los cines comerciales y daban un cine de calidad, allí pude ver cuando salió *El nombre de la rosa*, *La esperanza y la gloria*, *Alas de libertad*, *Betty Blue*, ciclos de cine africano, finlandés, cortometrajes etc.

El ambiente cultural de la ciudad en los años ochenta era efervescente, en relación a la música, pasaban por la ciudad cantantes como Ángel e Isabel Parra, Facundo Cabral, Quilapayun, entre otros. En la escena literaria había un impulso apasionado, un fervor intelectual y un deseo de cambio social frente a la injusticia que caracterizó la ciudad de esos años, desde los primeros años de la década circulaba la revista Prometeo que en 1990 organizaron el primer Festival de Poesía en la ciudad, y que se convirtió en referente a nivel mundial. Único lugar del mundo donde el público asistía a escuchar poesía como si fueran a un concierto de rock o un partido de fútbol, es decir, masivamente.

Conseguir libros en la ciudad no era tan complicado como conseguir música, había importantes librerías, tanto para comprar libros nuevos como de segunda, la que más recuerdo era La Continental, de las mejores que hubo en la ciudad. Las conversaciones literarias se daban en bares que desde los años ochenta confluían artistas, poetas, músicos, estudiantes de universidad como El viejo Baúl y La Arteria, bares que hacen parte de la memoria colectiva bohemia de esos años.

2. En el prólogo al manifiesto se mencionan nombres como el de Baudelaire o Rimbaud. ¿Cree que esa visión oscura, decadente de la vida que puede rastrearse en estos poetas fue lo que influyó sobre Giovanni para que se acercara a la poesía y la literatura en general?

En el punk Giovanni encontró una gran dosis de tristeza, como para sentirse perdido, para quedarse en la oscuridad, para ser pateado cuando estaba deprimido. The Damned fue una de esas bandas, su vocalista, Dave Venian, un antiguo sepulturero, con el cabello peinado hacia atrás, un solo arete de esqueleto, camiseta negra ajustada, tez pálida y, lo mejor de todo, el cuello de la chaqueta de cuero levantado para parecerse a la capa de Drácula, cantando Feel the pain, encanto a Giovanni que compuso para Desadaptadoz: “ven siente el dolor que extraña sensación”. Giovanni se nutrió de canciones que con la sangre y el alma de la calle se han tatuado en la música punk, y que son un punto de referencia a la hora de hablar del lado oscuro que vivían los jóvenes en la calles. Luego al encontrarse con los poetas la conexión fue inspiradora.

3. En el prólogo al *Manifiesto punk tercermundista* se sugiere que la mayor parte de los poemas de Giovanni, incluyendo *el Manifiesto*, se escribieron en la última parte de su vida. ¿Podría comentar algo al respecto? ¿En el momento en que empieza a escribir poesía aún era cercano a la gente de las bandas y de la escena punk?

Giovanni empezó escribiendo las letras para la agrupación Pichurrias, donde tocaba con su hermano Regner, al poco tiempo se retiró de la banda y pasó a tocar el bajo y escribir las letras de Desadaptadoz. En ese momento había una noción de clase muy fuerte, por lo tanto las letras tenían un carácter social, Guerra sucia, Colombia muere, Burgueses, Fuera yanquis, eran algunos de los títulos de las primeras canciones.

Luego en la entrada de los años trágicos de los noventa, sus letras cambiaron, por un lado más intimistas y por el otro describían el ambiente de la ciudad, las calles, el asesinato de jóvenes, la rabia, el dolor, la soledad, la resistencia de una manera más poética, como la canción Teatro del horror. Alucinado, fue una letra inspirada en la película Expreso de medianoche. El tema de la muerte fue recurrente en varias de las composiciones, de una u otra manera estaba presente.

Pienso que más o menos, después de mediados de los noventa, Giovanni contrajo el sida, pero lo mantuvo en secreto. Algunas canciones que se compusieron en esos años fueron Detrás de una reja, Náuseas, Sin ambiciones, Toma el mando y el control. A la par Giovanni escribía sus poemas en completa clandestinidad. El Manifiesto lo escribió más o menos entre

el 2002 y 2003; ya caminábamos por distintos caminos.

A finales de los años noventa la relación con Giovanni no andaba bien, él me había manifestado varias veces que quería retirarse de la banda, un día preocupado con el rumbo de la agrupación, lo busqué para conversar sobre el asunto, me dijo que ya no le interesaba estar más con el grupo. Me reveló su secreto... era positivo del VIH. Lloramos juntos, quedamos en que era urgente grabar las canciones y editar los poemas, que era lo que él deseaba. La relación no continuó bien, pero se pudo grabar las canciones, sin ensayar, con errores, con urgencia. Luego de eso nuestra relación finalizó.

4. ¿Quedan poemas u otros escritos de Giovanni sin publicar? ¿Podría hablar un poco acerca de eso?

Sí nuestra amistad no hubiera terminado como se dieron las cosas, estoy casi seguro de que él me habría dejado sus escritos, pero como no sucedió así, se los dejó a otro amigo nuestro desde la adolescencia punk. Él dice tener, y sé que sí, más relatos, poemas y una novela que dejó empezada. Yo tengo escritos que me entregaba para componer con el guitarrista y nunca los cantamos; también una obra de teatro relacionada con su enfermedad y los amigos.

5. ¿Había otras bandas o artistas de la época que fueran cercanos al discurso de la literatura? En caso afirmativo, ¿Cuáles? ¿Había más gente escribiendo poesía aparte de las letras de las canciones?

Recuerdo dos referencias a la literatura en las bandas de los ochenta, Fredy Rodas, el Chino, como le decíamos con cariño, si estaba relacionado con la literatura, inclusive con la literatura oriental. En una de sus canciones con la agrupación Imagen, retoma unas líneas de Rimbaud, de su poema “Mañana de embriaguez”, “Esto comenzó bajo la risa de los niños, todo terminará con ella” y gritaba el coro Pobres del mañana!!! Y la agrupación Denuncia Pública, musicalizó el poema “No me pongas la capucha” de Mario Benedetti.

En las composiciones de Denuncia Pública la escritura si era una arista muy importante. Puedo recordar un poco el tema El Muro y Diles por favor (esta última se encuentra en YouTube). En 1991 esta banda asume una redirección y se forma Frankie ha Muerto, una propuesta musical, escénica y poética, icono en la ciudad de la relación música subterránea y poesía.

6. Leyendo *Mala hierba* es evidente que usted es muy cercano a discursos de la filosofía y la literatura, pero siempre desde una perspectiva muy libre, sin el acartonamiento de lo académico. ¿Sus intereses por escribir y por leer autores de filosofía y humanidades datan de sus primeros años con Desadaptadoz? ¿O fue algo que usted fue descubriendo con el paso de los años?

Como relaté anteriormente, mi interés por la literatura fue heredado de familia por mis hermanas, filosofía, literatura y humanidades. Luego con Garled, el primer vocalista de la banda y mi mejor amigo, empezamos una búsqueda juntos. Comprábamos libros nuevos y de segunda de temáticas muy variadas, leímos por ejemplo de filosofía oriental Zen, Krishnamurti, sobre Ghandi, *Las Enseñanzas de don Juan*, Nietzsche, de antropología *El Mono desnudo* de Desmon Morris, del materialismo histórico *El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre*, *La filosofía americana como filosofía sin más* de Leopoldo Zea, o libros tan polémicos como *El varón domado* de Esther Vilar. Leímos *Gargantúa y Pantagruel*, el *Quijote de la Mancha*, el *Mío Cid*, *Las mil y una noche*, Francois Rebelais, Flaubert, Kafka, Gorki, Dostoievski, Tolstói, Zola, Wilde, Poe, Huxley, Unamuno, Machado, D'Annunzio, Virginia Woolf, literatura colombiana, latinoamericana.

Luego entré en la universidad y mi pasión creció. Estudiaba sociología pero me nutría de literatura. La lectura de Rafael Gutiérrez Girardot me inundó de referencias, Holderlin, Asunción Silva, Rubén Darío, José Martí, Novalis, Cesar Vallejo, entre muchos más. Por las aulas de clase, la biblioteca, y los pasillos, me encontré con Lautréamont, Artaud, Jenet, Bukowski, Clarice Lispector, Ribeyro, Fonseca, Simmel, Foucault, Bourdieu, Eco, Bauman, de Certeau, Delgado, Deleuze y Guttari. Y he mantenido viva la pasión por la lectura.

7. ¿Qué poetas o novelistas le gustan más, Carlos?

Chucho Peña, Cesar Vallejo, Milan Kundera, Sábato, Onetti, Rubén Fonseca, me gustan los cuentos cortos de Ribeyro, y la obra de Bukowski, sus poemas en un lenguaje sencillo, pero lleno de fuerza, ternura, lucha y resistencia. Hay libros especiales como *Los cantos de Maldoror*, *Diario del ladrón*, *La filosofía en el tocador*, *Iluminaciones*.

Anexo 2

Transcripción de archivos de audio con entrevista al escritor colombiano Juan Álvarez, autor de la novela *C.M. no record* (11 de marzo de 2002).

1. ¿Podría referirse un poco a la génesis de la novela *C.M. no record*? ¿de dónde viene la idea?

Esa novela, para empezar, siempre se llamó así, Candidatos Muertos, pero luego, como todos los designios de las cosas, tuvo que cambiar su nombre a última hora porque Sergio Álvarez publicaba también una novela al mismo tiempo en Alfaguara, llamada 35 Muertos. Y entonces era mi primera novela comercial y la editorial me pidió que cambiara. Así acabamos inventando esta fórmula, que es una especie de síntesis del nombre de la banda no? que es Candidatos Muertos y que nunca hace un registro de su música propiamente y su existencia es una especie de concierto efímero. Yo supongo que la idea viene fundamentalmente de intentar dar cuenta de lo que fue la experiencia política y estética de mi generación en los años noventa y creo que en esa generación, ese cruce de Rock al Parque como un evento político, en la medida en que aglutinaba sectores sociales diferentes; abría la posibilidad de esta modernidad rockera en la ciudad; significaba una posibilidad también de profesionalización de los músicos y estaba un poco atada a estas alcaldías o a esta experiencia política de Antanas Mockus y de volver a pensar y a valorar lo público. Y en ese orden de ideas creo que, para mí, pensar o experimentar la posibilidad de esta novela pasaba por dar cuenta de toda esa transformación generacional de la ciudad en los noventa, principios, mediados, que es cuando el festival aparece, pero también aparece la idea de que la música en vivo, el espectáculo masivo, pues no era solamente un problema de entretenimiento sino un problema de envergadura política.

2. Uno de los rasgos más notables de esta novela es la erudición que muestran algunos personajes sobre teoría musical y sobre las dinámicas de la industria musical bogotana de la época ¿Cómo fue su proceso de investigación para escribir esta novela? ¿Está construida a partir de experiencias personales o tuvo un acercamiento con algunas agrupaciones y personas inmersas en la escena rockera de la época?

Yo creo que está en ambas dimensiones, por supuesto hay una experiencia vital, en parte

individual, en parte comunitaria, en el sentido en el que yo viví esa transformación noventera, rockera, de la ciudad de la mano de amigos músicos que estaban allí en la escena y yo también la viví un poco como espectador, como adolescente deseoso de aprender música. Pero también en su momento, muchos años después, entre esa experiencia vital y la escritura pasaron años, y esos años significaron una investigación casi sociológica, por supuesto de conversar con mucha gente, de leer investigaciones sobre tribus urbanas, sobre la transformación política de la ciudad, sobre la auralidad como esta experiencia de escuchas que no es simplemente un fenómeno ni físico ni estético, sino también político. Así que sí, para mí siempre, en general, escribir significa un recorrido de calle y de gramática y para querer decir con esto que no son dos cosas ni divorciadas ni distinguibles fácilmente, pero si en este caso, por supuesto fue de esos primeros tejidos en donde uno trata un poco de expandir y de darle más envergadura a eso que vivió, tratando de entender también desde el conocimiento de los demás, desde el conocimiento ensanchado por todos los que han pensado un poco esta primera idea, ya muy antigua, de la tribu urbana. También un poco de la configuración geosocial de la ciudad, con esta segregación tan salvaje que podía ser diferente, por un momento en ese espacio de la comunidad de la escucha cuando está en un festival de música. Así que sí, sin duda la novela no es blanca o negra, de vitalidad o de erudición estudiada, sino una especie de tejido entre esas dos formas de construir conocimiento.

3. ¿Ha pertenecido a alguna banda de rock u otro género? En caso afirmativo, ¿Podría comentar algo sobre esta experiencia?

Pues yo debo confesar aquí, para ser franco y porque ya ha pasado mucho tiempo, que sí. Efectivamente con un grupo de amigos en su momento intentamos tener eso que creo que todos, de una forma u otra, tuvimos así sea en un grado material u otro: una banda de rock. Lo nuestro era una especie de funk, era una especie de experimentación sonora. Queríamos hacerlo sin guitarra eléctrica, porque nos parecía un ejercicio de rompimiento con el rock convencional, un poco en la onda de Morphine. Pero eso fue una cosa absolutamente fugaz. De los cuatro o cinco músicos allí, dos terminaron siendo profesionales, digamos desarrollaron su carrera propiamente. Yo en esos seis meses, un año, que intentamos hacer eso, me di cuenta, por fortuna, que era sordo. Es decir que yo podía, más o menos, repetir una cosa o entenderla, pero yo realmente no escuchaba la distancia entre una nota u otra,

entre una mayor o una menor. Yo tuve como una especie de intento de acercamiento intelectual a la música para estudiarla, estudiando solfeo y teniendo mis cuadernitos con pentagrama, pero realmente fue una experiencia fugaz y también fue muy valiosa porque no todos nos damos cuenta de manera muy clara en qué consiste nuestra sordera y cómo no estamos configurados para eso. En todo caso, por supuesto, fue una experiencia vital fantástica porque eso no pasaba solamente por la música, sino por el encuentro, el ensayo, la composición y, en el fondo, un sabor de trastienda que es el que es el que a mi me interesaba que estuviera en *Candidatos Muertos*. Yo no quería hacer una novela sobre la espectacularidad de la tarima ni sobre la riqueza melómana, de conocimiento, sino una novela sobre el mugre de la escaleras abajo de la tarima, de la trastienda, del backstage, digamos.

4. Mucho se ha hablado de la forma en que la música influyó en el ritmo de escritura de autores como Andrés Caicedo o Julio Cortázar. En este caso, además de la evidente recreación de la escena rockera bogotana de los noventa, ¿considera que el rock (o la música en general) afectó su forma de escribir durante este periodo?

5. ¿Suele escuchar música mientras escribe?

Escucho música mientras escribo, por supuesto. Cada vez escribo más con música instrumental, es decir, me cuesta mucho escuchar una cosa diferente a jazz y quizás la banda que más escucho mientras escribo en los últimos tiempos ha sido una que se llama *The Bad Plus*, una banda de jazz que hace estándares, pero hace de todo al mismo tiempo. Gringuísima.

6. Autores como Andrés Caicedo, José Agustín o Alberto Fuguet son reconocidos por incorporar el rock en sus propuestas narrativas no sólo como referencia incidental, sino también como eje de la narración o como recurso para construir un ambiente o un personaje. ¿Alguno de estos escritores ejerció alguna influencia en el momento de concebir o escribir *C.M.*?

Sobre esos tres autores te diría que, sin duda alguna, volví a leer un par de veces *Qvln*, pensando en salir un poco del esquema del melómano y de la influencia de la escucha y más la trastienda del músico. A José Agustín lo había leído. Me interesaba como esa historiografía

o esa construcción muy clara como de una historia rockera musical mexicana y a Fuguet si no lo he leído.

7. Una de las nociones clave que desarrolla el personaje del maestro Rocallero es la del ruido y las distintas formas en que el ruido y la música se relacionan con las dinámicas de poder y de control social. A pesar de que se muestra como un personaje delirante, su discurso tiene mucho sentido y, de alguna manera, funciona como referente para reflexionar sobre las dinámicas de poder en las que se ven envueltas los demás personajes. ¿Cómo surge este personaje? ¿Qué lecturas fueron decisivas para desarrollar los pasajes que se refieren a teoría musical y a la teoría del ruido?

No recuerdo exactamente en este momento lecturas o teóricas o literarias que en ese momento hubiera hecho. Creo que fue una digestión de un montón de búsquedas sobre lo determinante que podía ser el ritmo o lo sonoro en la discusión política. Si te parece muy importante podría buscar en mis archivos, pero si definitivamente me interesaba mucho una cierta idea del ruido como este poder superior en las sociedades que nubla todo lo demás y que, en su oscurecimiento del sentido, produce un control de poder.

8. ¿Considera que el diálogo entre literatura y rock sigue siendo una apuesta marginal y arriesgada en el campo literario de nuestro país? ¿Qué opina de los críticos que, aún hoy, consideran que este marco de referencia (la cultura pop) es extranjerizante y no muestra la supuesta “autenticidad” de la cultura de este país?

No tengo muy presente esta discusión sobre lo extranjerizante de la cultura pop. Supongo que si hay una cierta cultura pop anglosajona... yo lo he estado pensando últimamente frente a esta idea de la destrucción del mundo y la búsqueda de convertirnos en una especie interplanetaria. Ciertamente esa me parece una dimensión como muy peligrosa, una oferta narrativa de sentido muy jodida... esta idea un poco de estar salvando siempre el mundo desde el hombre blanco en la narrativa apocalíptica de ciencia ficción. Pero esa es una cosa muy diferente a este universo de la música, por supuesto. En este caso de la música creo que, por la propia naturaleza de la circulación del sonido, las posibilidades de contaminación de ese sonido y las posibilidades de fusión con otras músicas, pues es de una riqueza muy distinta. Creo que en este sentido es una cosa que... si, que sobre todo fluye y se distingue

de una manera mucho más liberal... con capacidad de acción y de maleabilidad de parte del artista. En el caso de la ciencia ficción y de la destrucción del mundo y de la salvación de ese mismo mundo a partir de este hombre blanco, genio, guerrero, salvador, pues si, ciertamente, tengo unas dificultades estéticas y políticas. Pero bueno, son cosas diferentes. No he pensado mucho, insisto, en este asunto de la cultura pop, pero en términos musicales me parece que la digestión es de otra naturaleza, mucho más veloz, mucho más rápida... si, mucho más ecléctica y, en ese orden de ideas, mucho más favorable para la propia producción musical nueva.

Anexo 3

Las siguientes preguntas fueron la base para una conversación sostenida con el profesor Denis Mellier vía Webex. Esta entrevista se llevó a cabo el lunes 28 de junio de 2021. Aunque algunas afirmaciones del profesor Mellier fueron incorporadas en este trabajo, no se conserva una grabación de esta entrevista. Solamente notas manuscritas por el autor de la investigación:

1. Pour établir la relation entre la littérature et le rock, j'utilise le concept de Peter Szendy "d'enregistrer l'écoute". La littérature comme représentation écrite d'un acte d'écoute, dans ce cas ce serait de la musique rock. Je prends également en compte la théorie de la musique populaire de Simon Frith: l'esthétique du rock comme performance, comme processus inachevé qui repose essentiellement sur une identification auditive. Considérez-vous les contributions de Szendy et Frith pertinentes pour aborder cette discussion?
2. Quel est, de votre point de vue, le domaine principal de la relation entre la littérature et le rock: les paroles des chansons, l'intertextualité entre l'œuvre littéraire et les références au monde de la musique, le style narratif, etc.? Pensez-vous qu'il s'agit d'un champ d'analyse défini ou qu'il peut prendre forme dans différents contextes (romans, poèmes, paroles de chansons, etc.)?
3. Quel est le panorama général de ce thème (Littérature et rock) dans le monde universitaire français? Pouvez-vous suggérer quelques références bibliographiques?
4. Est-il possible de parler d'esthétique rock sans forcément se référer au débat entre haute et basse culture? Autrement dit, pensez-vous que le rock en tant que matière académique est encore perçu avec suspicion dans le contexte actuel?

8. Referencias

Corpus principal

- Álvarez, Juan. *C.M. No record*, Bogotá: Alfaguara, 2011. Impreso.
- Gonzalo Arango. *Primer manifiesto nadaísta*, Medellín: edición independiente, circa 1958. Sin fecha en el original. Impreso.
- Caicedo, Andrés. *El atravesado*, Cali: Ediciones Pirata de Calidad, 1975.
- . *¡Que viva la música!* 1977. Bogotá: Penguin/Random House, 2017. Impreso.
- . *Cuentos completos*, Bogotá: Alfaguara, 2014. Impreso.
- Chaparro Madiedo, Rafael, *Opio en las nubes*. Bogotá: Editorial Babilonia, 2002. Impreso.
- Giraldo, Manuel. *Conciertos del desconcierto*, Bogotá: Plaza & Janés, 1981. Impreso.
- Medina Reyes, Efraím. *Érase una vez el amor, pero tuve que matarlo*, Bogotá: Planeta, 2003. Impreso.
- Oquendo Giovanni. *Manifiesto Punk Tercermundista*, Bogotá: La Valija de Fuego, 2016. Impreso.

Corpus secundario

- Agustín José. *Cuentos Completos (1968 - 2002)*, Ciudad de México: DeBolsillo. 2013. Impreso.
- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Edición bilingüe. Trad. de Enrique López Castrillón. Madrid: Abada Editores, 2013. Impreso.
- Bolaño, Roberto y Antoni García Porta. *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce. Diario de bar*, Madrid: Alfaguara, 2018. Impreso.
- Cabrera Infante, Guillermo. *Tres Tristes Tigres*. (1967). Bogotá: Seix Barral, 2017. Impreso.
- Carpentier, Alejo. *Los Pasos Perdidos* (1953). Madrid: Alianza Editorial, 2014. Impreso.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*. Edición conmemorativa. Madrid: Alfaguara, 2013. Impreso.
- . *El perseguidor*, Barcelona: RBA Libros, 2011. Impreso.
- Enríquez, Mariana. *Cómo desaparecer completamente*, Buenos Aires: Emecé, 2004. Impreso.
- . *Este es el mar*, Bogotá: Random House, 2017. Impreso.

- Fuguet, Alberto y Gómez, Sergio. *McOndo*. Barcelona: Mondadori, 1996. Impreso.
- Fuguet, Alberto. *Mala Onda*. Barcelona: Random House, 2018. Impreso.
- García Márquez, Gabriel. *Cien Años de Soledad* (1967). Bogotá: Editorial La Oveja Negra, 1994. Impreso.
- . *Cien años de soledad*. México: Santillana, 1997. Impreso.
- García Saldaña, Parménides. *Pasto Verde*. 1968. México DF: Editorial Diógenes, 1975. Impreso.
- Hanna, Kathleen. *Riot Grrrl Manifesto*. En: BIKINI KILL ZINE 2. Seattle: Edición independiente, 1991. Web. 10 enero 2022.
- Herbert, Julián. Carretera, droga y ‘rock and roll’: la gira mexicana de un escritor extremo. El País de España, 29 de noviembre de 2018. Web. 22 de junio 2021.
- Houllebecq, Michel. *Las partículas elementales*. Trad. de Encarna Castejón. Barcelona: Anagrama, 2002. Impreso.
- Sábato, Ernesto. *Sobre héroes y tumbas*. 1961. Madrid: Espasa Calpe, 2011. Impreso.
- Sánchez, Luis Rafaél. *La guaracha del Macho Camacho*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1976. Impreso.
- Smith, Patti. *Just Kids*, New York: HarperCollins, 2010. Impreso.
- Spinetta, Luis Alberto. *Rock, música dura, la suicidada por la sociedad*, El Clarín 8 febrero 2012. Web. 15 junio 2019.
- Vallejo, Fernando. *El desbarrancadero*, México DF: Alfaguara, 2008. Impreso.
- . *La virgen de los sicarios*, México DF: Alfaguara, 1999. Impreso.
- Villoro, Juan. *Tiempo Transcurrido. Crónicas Imaginarias*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica. 1986. Impreso.
- Whitman, Walt. *Hojas de Hierba*. Edición bilingüe de Francisco Alexander. Madrid: Visor Libros, 2015. Impreso.

Análisis del corpus

- Arango, Gonzalo. *Correspondencia violada*. Comp. Eduardo Escobar. Bogotá: Intermedio Editores, 2000. Impreso.

- Araujo, Orlando. “Efraím Medina Reyes y la Nueva Novela del Caribe colombiano”. En: *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2003. Web. 30 noviembre 2021.
- Caicedo, Andrés. *El cuento de mi vida*, Bogotá: Editorial Norma, 2008. Impreso.
- . *Mi cuerpo es una celda. Una autobiografía*. Dirección y montaje de Alberto Fuguet. Bogotá: Editorial Norma, 2008. Impreso.
- Cabañas, Teresa. “Conciertos del desconcierto: caótica armonía de un relato”. *Hojas Universitarias*, Jun 2017: n. 15, p. 164-173. Web. 11 marzo 2022
- David Bravo, Carlos Alberto. Prólogo. *Manifiesto Punk Tercermundista*, Bogotá: La Valija de Fuego, 2016. Impreso.
- Duchesne-Winter, Juan. *Equilibrio encimita del infierno: Andrés Caicedo y la utopía del trance*, Cali: Fundación editorial archivos del Índice, 2007. Impreso.
- Espinosa, Juan Manuel. “Opio en las nubes’ Liquid World Colombia’s Generation X Reads Without a Net”. En: *Generation X Goes Global: Mapping a Youth Culture in Motion*, ed. Christine Henseler, Taylor & Francis Group, 2012. Web. 12 diciembre 2021.
- Fuguet, Alberto. “Planeta Caicedo”. Prólogo a *¡Que viva la música!* Bogotá: Penguin-Random House, 2017. Impreso.
- Fundación el Libro Total. *Pablus Gallinazo y la canción nadaísta (Sic)*, Bucaramanga: Editorial Ltda, Fundación el Libro Total Biblioteca Virtual de América, 2009. Impreso.
- Gaitán García, Héctor Andrés. *El punk rock como intertexto esencial en Érase una vez el amor, pero tuve que matarlo*. Tesis. Pontificia Universidad Javeriana, 2005. Impreso.
- Gilard Jacques. “Conciertos del desconcierto: Magil o la renovación”. Artículo mecanografiado por el autor. Documento consultado en la Université de Poitiers: CRLA Archivos. 1981. Impreso.
- . “Soy enemigo del sistema. Entrevista con Magil” (1981). Entrevista transcrita y mecanografiada por el autor. Documento consultado en la Université de Poitiers: CRLA Archivos. 1981. Impreso.
- Gómez, Felipe. “Caníbales por Cali van: Andrés Caicedo y el gótico tropical”. En: *Revista Ikala*. Vol. 12, Nº 18, ene.-dic., 2007. Web. 10 marzo 2020.
- Gutiérrez Mavesoy, Aleyda. “Efraim Medina Reyes: hacerse figura en el campo de la novela colombiana desde la contracultura”. En: *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*. Nº 5: enero-Junio de 2007. Barranquilla: Universidad del Atlántico. Web. 16 agosto 2021.

Jursich, Mario. "El tour de la psicodelia". En: Boletín Cultural y Bibliográfico, Banco de la República, Vol. 29, Núm. 31, 1992. Web. 20 agosto 2021.

López Castaño, Oscar. "Efraím Medina: narcisismo y provocación. ¿Atajos para un nuevo canon narrativo?". En: Estudios de Literatura Colombiana N° 29, julio-diciembre, 2011. Web. 15 junio 2021.

Llano Parra, Daniel. *Enemigos públicos. Contexto intelectual y sociabilidad literaria del movimiento nadaísta, 1958-1971*, Medellín: Fondo Editorial FCSH, Facultad de Ciencias Humanas y Humanas de la Universidad de Antioquia, 2015. Web. 15 abril 2019.

Montoya, Pablo. "Rumba y fiesta en ¡Que Viva la Música! y Opio en las nubes". En: América. Cahiers du CRICCAL, n°28: La fête en Amérique latine, v2. pp. 253-259, 2002. Web. 15 junio 2019.

Romero Rey, Sandro. *Memorias de una cinefilia. (Andrés Caicedo, Carlos Mayolo, Luis Ospina)*, Bogotá - Cali: Siglo del Hombre Editores, Universidad del Valle, 2015. Impreso.

Sánchez Villareal, Felipe. "El desastroso legado de 'Opio en las nubes' en internet". En Revista Vice. 28 abril 2017. Web. 15 febrero 2022.

Soriano Vázquez, Michelle. *Conflit créateur et projet littéraire dans les écrits d'Andrés Caicedo (1951-1977)*. Tesis. Université de Nantes. 2020. Impreso.

Valencia, Víctor Hugo. "Sentidos en torno al conflicto juvenil en Cali, Colombia: discursividad y mediaciones sociales elaboradas por un grupo de jóvenes lectores del escritor Andrés Caicedo Estela". Tesis. Universidad de la Plata, Argentina, 2017. Impreso.

Literatura colombiana y latinoamericana

Ainsa, Fernando. *Nueva cartografía de la pertenencia. La pérdida del territorio en la narrativa latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2012. Impreso.

Andrade, M. (1963). *O banquete. São Paulo: Duas Cidades Hispanoamericanas*. En: *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28, 75-86, 1999. Web. 15 junio 2019.

Blair, Elsa. *Muertes violentas, la teatralización del exceso*, Medellín: Universidad de Antioquia, 2005. Web. 20 marzo 2019.

Brunner, José Joaquín. "La ciudad de los signos". En: *América Latina: cultura y modernidad*. México: Grijalbo, 1992. 37-72. Web. 15 agosto 2020.

Cobo Borda, Juan Gustavo. *Historia portátil de la poesía colombiana (1880-1995)*, Bogotá:

- Tercer Mundo Editores, 1995. Impreso.
- Donoso, José. (1987). *Historia personal del boom*, Santiago de Chile: Alfaguara, 2007. Impreso.
- Echeverry Hurtado, Mauricio. *El rock en la novela hispanoamericana entre 1965-1995: Relaciones intertextuales entre rock y literatura en las narrativas española y latinoamericana*. Tesis. Universität zu Köln, 2021. Impreso.
- Figuroa, José Antonio. *Realismo mágico, vallenato y violencia política en el caribe colombiano*, Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH), 2009. Impreso.
- Fernández Bencosme, Lourdes. “Los mundos aurales de la cultura juvenil en la literatura latinoamericana”. Tesis. Universidad de Chicago, 2016. Impreso.
- García Márquez, Gabriel y Plinio Apuleyo Mendoza. *El olor de la guayaba*, Bogotá: Random House Mondadori, 2002. Impreso.
- . “Sí: la nostalgia sigue siendo igual que antes”. En: Notas de prensa: *Obra periodística*, 5 (1961-1984). Barcelona: Random House, 2002. Impreso.
- Gilard, Jacques. *Musique populaire et identité nationale. Aspects d'un débat colombien (1940 – 1950)*. En: América. Cahiers du CRICCAL, N° 1, 1986. Pp. 185 – 196. 1986. Web. 20 Agosto 2019.
- . *Para desmitificar a Mito*. En: Revista Estudios de Literatura Colombiana, núm. 17, julio-diciembre, 2005, pp. 13-58. Medellín: Universidad de Antioquia. Web. 18 junio 2020.
- . *Prólogo*. En: *Gabriel García Márquez, Obra Periodística I. Textos Costeños*, Bogotá, Buenos Aires: Grupo Editorial Norma. 1997. Impreso.
- Giraldo, Luz Mary. *Ciudades escritas. Literatura y ciudad en la narrativa colombiana*, Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2001. Impreso.
- Glantz, Margo. *Onda y Escritores en México: jóvenes de 20 a 33*, México DF: Ed. Siglo XXI, 1969. Impreso.
- González Ortega, Nelson. *La novela latinoamericana de fines del siglo XX: 1967-1999. Hacia una tipología de sus discursos*. Universidad de Oslo, Noruega. Web. 18 noviembre 2019.
- . *Colombia: una nación en formación en su historia y literatura (Siglos XVI-XXI)*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2013. Impreso.
- . *(Sub)versión del Nacionalismo oficial en literatura: el caso de Colombia*. En: Literatura: teoría, historia y crítica. Revista Universidad Nacional de Colombia. 1 (1997): 9-32.

- Colombia. Reimpreso en: *Corriente del Golfo*. 3 - 4 (1998): 295-316. Bergen, Noruega. Web. 18 noviembre 2019.
- González Gimbernat, Javier. *New Cultural Identities Through Literature and Rock Music In Latin America*. (Mexico, Colombia, Argentina, Brazil)" (2013). Tesis. University of Colorado, Boulder. 2013. Impreso.
- Gutiérrez Girardot, Rafaél. *Tradición y ruptura*, Bogotá: Random House Mondadori, 2006. Impreso.
- Monsiváis, Carlos. *Aires de familia: cultura y sociedad en América Latina*, Barcelona: Alfabeta, 2000
- . "Ídolos populares y literatura en América Latina". *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol. 21, n.º 01, enero de 1984, pp. 47-57. Web. 20 febrero 2019.
- Oliveira, Anna Paula de. *La transposición musical-narrativa en la literatura latinoamericana contemporánea*. En: Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica. Número 25. Universidad del Atlántico, Barranquilla, 2017. Web. 20 agosto 2019.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas: Editorial Ayacucho, 1978. Impreso.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*, Barcelona: Seix Barral, 1987. Impreso.
- Pineda Botero, Álvaro. *Del mito a la posmodernidad: la novela colombiana de finales del siglo XX*, Bogotá: Tercer Mundo, 1990. Impreso.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover, Nueva Jersey: Ediciones del Norte, 1984. Impreso.
- . *Transculturación narrativa en América Latina*. (1984). Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008. Impreso.
- Rodríguez, Jaime Alejandro. "Novela y posmodernidad: narrativa colombiana de final de siglo". En: Cuadernos de Literatura, Volumen 1 N° 1. Enero-Junio de 1995. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. Web. 10 enero 2022.
- . *El horizonte posmoderno de la cultura de masas y de la democratización estética en tres novelas colombianas recientes*. Hallazgos en la literatura colombiana. Balance y proyección de una década de investigación. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2011. Web. 10 enero 2022.
- Romero, Armando. *Ausencia y presencia de las vanguardias en Colombia*. En: Revista Iberoamericana Vol. XLVIII, Núm. 118-119, pp. 275 - 287. Enero-Junio 1982. University of Pittsburgh. Web. 20 abril 2020.

Santos, Lidia. *Kitsch tropical. Los medios en la literatura y el arte de América Latina*, Madrid: Iberoamericana · Vervuert, 2001. Impreso.

Skarmeta, Antonio. “Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano”. En: Rama, Ángel, ed. *Más allá del Boom: Literatura y Mercado*, Buenos Aires: Folios Ediciones, 1981

von der Walde, Erna. “La sicaresca colombiana. Narrar la violencia en América Latina”. En: Nueva Sociedad 170, Noviembre - Diciembre 2000, ISSN: 0251-3552. Web. 18 marzo 2020.

---. *Realismo mágico y poscolonialismo: Construcciones del otro desde la otredad*. En: *Teorías sin disciplina*. Santiago Castro, ed. Ciudad de México: Porrúa, 1998. Impreso.

Williams, Raymond Leslie. *Una década de novela en Colombia: la experiencia de los setenta*, Bogotá: Plaza & Janes, 1981. Impreso.

---. *The twentieth-century spanish american novel*. Austin, Tx: University of Texas Press, 2003. Impreso.

Historia de Colombia

Bushnell, David. *Colombia: una nación a pesar de sí misma. Su historia*. Trad. Claudia Montilla. Bogotá: Editorial Planeta, 2007. Impreso.

Bonilla Mejía, Leonardo. *Demografía, juventud y homicidios en Colombia, 1979-2006*. Centro de Estudios Económicos Regionales (CEER) del Banco de la República, Cartagena, 2009. Impreso.

Deas, Malcolm. *Del poder y la gramática y otros ensayos sobre historia, política y literatura colombianas*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1993. Impreso.

Cardona, Marleny, Héctor Iván García, Carlos Alberto Giraldo, et al. “Homicidios en Medellín, Colombia, entre 1990 y 2002: actores, móviles y circunstancias”. *Cad. Saúde Pública*, Rio de Janeiro, 21(3):840-851, mai-jun, 2005. Web. 15 enero 2022.

Fals Borda, Orlando. *Historia doble de la costa*, Bogotá: Carlos Valencia Editores, Vol. 1, 1979. Vol. 2. 1981. Vol. 3, 1984. Impreso.

Flórez Malagón, Alberto. “La invención del cocacolo: “americanización” y diferenciación social en Bogotá en la década de 1950”. En: *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies/Revue canadienne des études latino-américaines et caraïbes*, 43:3, 315-336. 2018. Web. 16 junio 2020.

Meissel Roca, Adolfo. *¿Por qué perdió la costa Caribe el siglo XX?*, Bogotá: Editorial Banco de la República, 2011. Impreso.

Organización de Naciones Unidas (ONU). *Boletín Demográfico. América Latina: urbanización y evolución de la población urbana, 1950 – 2000*. Santiago de Chile: ONU/CEPAL, 2005. Web. 18 marzo 2020.

Pécaut, Daniel. “De la violencia banalizada al terror: el caso colombiano”. En: Controversia no. 171. (diciembre 1997). Bogotá : CINEP, 1997. Web. 15 noviembre 2020.

Reina Rodríguez, Miguel. *Historia de los jóvenes en Colombia: 1903-1991*. Tesis. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 2012. Impreso.

Safford, Frank y Palacios, Marco. *Colombia: país fragmentado, sociedad dividida. Su historia*. Bogotá: Editorial Norma, 2002. Impreso.

Sánchez, Gonzalo y Ricardo Peñaranda (Compiladores). *Pasado y presente de la Violencia en Colombia*. Bogotá: CEREC, 1987. Impreso.

Santos, Enrique. “Prohibida la champeta”. *El Tiempo*, 07 de febrero 1999. Web. 20 enero 2019.

Urrego Ardila, 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. Impreso.

Vázquez Benítez, Edgar. *Historia de Cali en el siglo XX*. Cali: Universidad del Valle, 2001. Impreso.

Musicología, filosofía e historia de la música

Araujo Noguera, Consuelo. *Vallenatología: orígenes y fundamentos de la música vallenata*, Bogotá: ediciones Tercer Mundo, 1973. Impreso.

Attali, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, México: Siglo XXI Editores, 1995. Impreso.

Sturman, Janet L. “Technology and Identity in Colombian Popular Music: Tecno-macondismo in Carlos Vives’s Approach to Vallenato”. En: *Music and technoculture*. Janet L. Sturman Lysloff, R. T. A., Gay, L. C. J., & Leslie, C. G. J. (Eds.). Wesleyan University Press, 2003. Web. Marzo 2020.

Baumann, Karoline. “Wortmaschine: Electronic Music in Contemporary German Literature. En: *Postgraduate English*, Issue 31, Sept. 2015. Web. 18 marzo 2019.

Benson, Stephen. *Literary Music in Contemporary Fiction*. Aldershot: Ashgate, 2006. Impreso.

Blanco, Arboleda Darío. “De melancólicos a rumberos... de los Andes a la costa. La identidad

- colombiana y la música caribeña”. En: Boletín de Antropología Universidad de Antioquia, Vol. 23 No 40, pp. 102-128. 2009. Web. 20 enero 2022.
- Brown, Calvin. *Music and Literature: A Comparison of the Arts*. (1948). Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1963. Impreso.
- Cage, John. *A Composer's Confessions* (1948). Paris: Éditions Allia, 2016. Impreso.
- Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972. Impreso.
- Murray Schafer, Raymond. (1977) *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*. Rochester, Vermont: Destiny Books, 1994. Impreso.
- Navas, Eduardo. *Remix Theory. The Aesthetic of Sampling*. New York: Ed. Springer Wien. 2012. Impreso.
- Naves, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova á tropicalia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. Impreso.
- Ochoa, Ana María. “El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música”. En: Trans. Revista Transcultural de Música, núm. 6, junio, 2002. Sociedad de Etnomusicología. Barcelona. Web. 17 febrero 2020.
- . *García Márquez, macondismo and the soundscapes of vallenato*. En: Popular Music, Vol. 24, N° 2, Literature and Music (May 2005), pp. 207 - 222. Cambridge University Press. Web. 17 febrero 2020.
- . *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Editorial Norma, 2003. Impreso.
- . Sonic Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere. En: Latin America, Social Identities, 12:6, 803-825, 2006. Web. 1 marzo 2021.
- Kun, Josh. *Audiotopia: Music, Race, and America*. University of California Press, 2005. Web. 16 abril 2020.
- Ross, Alex. *Escucha esto*. Trad. Luís Gago. Barcelona: Seix Barral, 2012. Impreso.
- Russolo, Luigi. *L'art des Bruits* (1913), Paris: Éditions Allia, 2016. Impreso.
- Schaeffer, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Trad. Araceli Cabezón de Diego. Madrid: Alianza Editorial, 1988. Impreso.
- Sterne, Johnatan. *The Audible Past. Cultural origins of sound reproduction*, Durham, NC: Duke University Press, 2003. Impreso.
- Szendy, Peter. *En lo profundo de un oído. Una estética de la escucha*. Trad. de Cristóbal Durán. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2015. Impreso.

---. *Bajo escucha. Estética del espionaje*. Trad. de Hugo Alejandrez. Ciudad de México: Editorial Cantamares, 2014. Impreso.

---. *Escucha. Una historia del oído melómano*. Trad. de José María Pinto. Barcelona: Paidós, 2003. Impreso.

Wade, Peter. *Music, Race, and Nation. Música tropical in Colombia*. Trad. Adolfo González Henríquez. Bogotá: Vicepresidencia de la República, Programa Plan Caribe, 2002. Impreso.

Wolf, Werner. *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam: Brill-Rodopi, 1999. Impreso.

Sociología, estética e historia del rock

Arias, Eduardo. "Surfin' Chapinero. Historia incompleta, cachaca, subjetiva, irreflexiva e irresponsable del rock en Colombia". *Gaceta*. 13 (mayo-junio de 1992): 14-19. Bogotá, Colcultura. Web. 21 junio 2020.

Agustín, José. *La Nueva Música Clásica*, México: Cuadernos de la Juventud, I. N. J. M, 1968. Impreso.

Celnik, Jacobo. *La Causa Nacional. Historias del rock en Colombia*, Bogotá: Editorial Aguilar, 2018. Impreso.

Cepeda Sánchez, Hernando. *Imaginarios sociales, política y resistencia. Las culturas juveniles en la música rock en Argentina y Colombia desde 1966 hasta 1986*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2012. Web. 12 septiembre 2019.

---. "Los jóvenes durante el frente nacional. Rock y política en Colombia en la década del sesenta". En: *Tabula Rasa*. Bogotá, No.9: 313-333, julio-diciembre, 2008. Web. 12 septiembre 2019.

Coates, Norma. "If anything, blame Woodstock The Rolling Stones: Altamont, December 6, 1969". En: *Performance and Popular Music : History, Place and Time*. Editado por Ian Inglis. Ashgate, 2006. Web. 18 marzo 2021.

David Bravo, Carlos Alberto. *Mala Hierba. El surgimiento del punk en el barrio Castilla de Medellín*. Bogotá: La Valija de Fuego, 2019. Impreso.

Dylan, Bob. *Nobel Lecture*. En: *The Nobel Prize*. 2017. Recuperado de: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/dylan/lecture/>

Fernández L'Hoeste, Héctor. "El rock no te necesita: La Pestilencia frente a la movida electrónica colombiana". Ponencia presentada en el congreso LASA, Montreal, 2007. Web. 12 julio 2020.

- Fernández L'Hoeste, Héctor, Deborah Pacini Hernández, Eric Zolov. *Rockin' las Americas: the global politics of rock in Latin America*, Pittsburgh, Pa.: University of Pittsburgh Press, 2004. Web. 12 junio 2020.
- Frith, Simon. *Art vs. Technology: the strange case of popular music*. (1986). En: Frith Simon. *Taking popular Music Seriously. Selected Essays*. Surrey, England: Ashgate Publishing Limited, 2007. Impreso.
- . *Why do songs have words?* En: *Contemporary Music Review*, 5:1, 77-96, 1989. Web. 23 agosto 2019.
- . *Fragments of a Sociology of Rock Criticism*. En: Steve Jones ed.: *Pop Music and the Press*, Philadelphia: Temple University Press, 2002. Web. 15 junio 2019.
- . *Hacia una estética de la música popular*. En: *Las culturas musicales*. (Francisco Cruces, editor). Madrid: Ed. Trotta, 2001. Impreso.
- . *Music and identity*. En: Frith, S. *Taking popular Music Seriously. Selected Essays*. Surrey, England: Ashgate Publishing Limited, 2007. Impreso.
- . *Performing Rites. On the value of popular music*. Boston: Harvard University Press, paperback edition. 1998. Impreso.
- . *Youth and music*. En: Frith Simon. *Taking popular Music Seriously. Selected Essays*. Surrey, England: Ashgate Publishing Limited, 2007. Impreso.
- García, David. "El lugar de la autenticidad y de lo underground en el rock". En: *Revista Nómadas*. Bogotá: Universidad Central, N° 29. Octubre 2008. Págs: 187-199. Web. 17 junio 2020.
- Genoni, Paul. *It's More Than Rock n' Roll: The Literature of Rock Music in the Research Library*. *Australian Academic & Research Libraries*. 1994. 25:2, 123-132. Web. 12 junio 2019.
- Grossberg, Lawrence. *Is there rock after punk?* En: *On Record: <rock, Pop and the Written Word*. Frith, Simon y Goodwin, Andrew, ed. Londres & Nueva York: Routledge., 1990. Impreso.
- Guerrero, Diego. *Así llegó el rock n' roll a Colombia hace cincuenta años, provocando alegría y desdén*. *El Tiempo*, 2007, 17 de febrero. Web. 5 marzo 2020.
- Hortúa, Giovanni. *Bullets, Drugs, and Rock and Roll: Colombian Punk Rock, Heavy Metal Culture in a Time of Revolt and Terrorism, 1979-1995*. Tesis. University of California, Irvine. 2013. Impreso.
- Kremer, Juan Carlos. *Punk, la muerte joven* (1978), Buenos Aires: Ediciones Distal, 1993. Impreso.

- Malm, Krister; Roger Wallis. (1984) *Patterns of change*. En: *On Record: rock, Pop and the Written Word*. Frith, Simon y Goodwin, Andrew, ed. Londres & Nueva York: Routledge., 1990. Impreso.
- Marcus, Greil. *Mystery Train. Imágenes de América en la música rock*, Madrid: Editorial Contra, 2013. Impreso.
- . *Rastros de Carmín*. Trad. Damián Alou. Barcelona: Anagrama, 1993. Impreso.
- McNeil, Legs y McCain Gillian. *Por favor mátame. La historia oral del punk*. Trad. Ricard Gil y Antón López. Madrid: Libros Crudos, 2007. Impreso.
- Pouivet, Roger. *Philosophie du rock. Une ontologie des artefacts et des enregistrements*, Presses Universitaires de France, 2010. Impreso.
- Pujol, Sergio. *Las ideas del rock. Genealogía de la música rebelde*, Rosario, Argentina: Homo Sapiens Ediciones, 2007. Impreso.
- . *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005. Impreso.
- Regev, Motti. *Producing Artistic Value: The Case of Rock Music*. En: *The Sociological Quarterly*, Vol. 35, No. 1 (Feb., 1994), pp. 85-102. Taylor & Francis, Ltd. Web. Agosto 2019.
- . *Pop Rock Music. Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*. Cambridge: Polity Press, 2013. Impreso.
- . *The 'Pop-Rockization' of Popular Music*. En *Studies in Popular Music*. Hesmondhalgh y Negus (eds.) London: Arnold; New York: Oxford University Press. Pp. 251-264. 2002. Web. 12 junio 2019.
- Reina Rodríguez, Carlos. *Cuando el rock iza su bandera en Colombia. Aproximaciones a los imaginarios de juventud a través de 40 años de rock*. 1ª parte. Bogotá, s.e., 2004. Web. 18 febrero 2020.
- . “Rock and roll en Colombia: el impacto de una generación en la transformación cultural del país en el siglo XX”. En: *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol. LI, Núm. 93, 2017. Bogotá: Banco de la República. Web. 16 octubre 2020.
- Restrepo, Andrea. “Una lectura de lo real a través del punk”. En: *Historia Crítica* N°29, Enero-Junio 2005. Web. 2 marzo 2020. Web. Octubre 2021.
- Reynolds, Simon. *Después del rock. Psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*. Trad. Gabriel Livov y Patricio Orellana. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2010. Impreso.
- . *Postpunk: romper todo y empezar de nuevo*. Trad. Agustina Marchi y Matías Battistón.

Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2013. Impreso.

Romero Montes, Diana. *Copia Subterránea: El fanzine como práctica editorial alternativa*. Tesis. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2015.

Triggs, Teal. Scissors and Glue: Punk Fanzines and the Creation of a DIY Aesthetic. En: *Journal of Design History*, Vol. 19, No. 1, Do It Yourself: Democracy and Design, pp. 69-83, 2006. Web. 22 enero de 2022.

Urán, Omar. (Coordinador investigativo). *Medellín en Vivo*, Medellín: Instituto Popular de Capacitación, Corporación Región, Viceministerio de la Juventud, 1997. Impreso.

Verdesio, Gustavo. *Cultural Modalities and Cross-cultural Connections. Rock across Class and Ethnic Identities*. En: *A companion to Latin American Literature and Culture*. Sara Castro-Klaren, ed. Blackwell. Malden, MA, 2008. Web. 15 noviembre 2019.

Zolov, Eric. Refried Elvis. *The Rise of the Mexican Counterculture*, University of California Press. 1999. Impreso.

Estudios literarios

Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. *Literatura/Sociedad*, Buenos Aires: Librería Edicial, 2001. Impreso.

Amar Sánchez, Ana María. *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*, Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2000. Impreso.

Bajtín, Mijaíl. *Problemas literarios y estéticos*. Trad. Alfredo Caballero. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1986. Impreso.

Buvnova, Tatiana. “Voz, sentido y diálogo en Bajtín”. En: *Acta poética*, vol.27 no.1, Ciudad de México abr./may. 2006. Web. Junio 2021.

Carroll, Rachel y Adam Hansen. *Writing and Popular Music: Litpop in/and/as the world*. En: *Litpop: Writing and Popular Music*. London: Ashgate, 2016. Web. Febrero 2020.

Cortázar, Julio. *Musicalidad y humor en la literatura*. En : *Clases de Literatura*. Berkeley, 1980. Bogotá: Alfaguara, 2013. Impreso.

Foucault, Michel. *¿Qué es un autor?* Traducción: Gorina Yturbe. Tomado de: *Littoral* núm. 9 (París) junio 1983. Impreso.

Kanev, Venko. “El manifiesto como género. Manifiestos independentistas y vanguardistas”. En: *América: Cahiers du CRICCAL*, n°21, 1998. *Polémiques et manifestes aux XIXe et XXe siècles en Amérique latine*. pp. 11-18. Web. 15 agosto 2020.

Stewart, Garrett. *Reading Voices: Literature and the Phonotext*. Berkeley: University of California Press, 1990. Impreso.

Scarry, Elaine. *Dreaming by the Book*. Princeton: Princeton University Press, 2001. Impreso.

Zavala, Iris M. *Escuchar a Bajtin*, Barcelona: Editorial Montesinos, 1996. Impreso.

Sociología, antropología, estudios culturales

Adorno, Theodor W. *Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha* (1938). En: *Disonancias: introducción a la sociología de la música*. Trad. Gabriel Menéndez Torrellas. Madrid: Akal, 2009. Impreso.

Adorno, Theodor y Horkheimer, Max. *La dialéctica de la Ilustración*, Madrid: Ediciones Akal, 2007. Impreso.

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México DF: Fondo de Cultura Económica, 2003. Impreso.

Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona: Editorial Paidós, 1986. Impreso.

Bauman, Richard y Charles L. Briggs. *Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life*. En: *Annual Review of Anthropology*, Vol. 19 (1990), pp. 59-88. Web. Marzo 2019.

Bhabha, Homi K. *El lugar de la cultura*. Trad. César Aira. Buenos Aires: Manantial, 2011. Impreso.

Bourdieu, Pierre. *La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Trad. M^a del Carmen Ruiz. Madrid: Ed. Taurus, 2006. Impreso.

---. *Las Reglas del Arte. Génesis y estructura del campo literario*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1995. Impreso.

Butler, Judith. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona: Paidós, 2007. Impreso.

Castro-Gómez, Santiago. *Crítica de la razón latinoamericana*, Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2015. Impreso.

Compton, Michael. *Pop Art*, London: Ed. Hamlyn, 1976. Impreso.

Danchev, Alex. *100 Artists' Manifestos: From the Futurists to the Stuckists*, London: Penguin Classics, 2011. Impreso.

Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*, Rosario, Argentina: Kolectivo Editorial Último Recurso, 2006. Impreso.

Dussel, Enrique. *Encubrimiento del Otro*, Quito: Editorial Abya Yala, 1994. Impreso.

- Eco, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. Trad. Andrés Boglar. Barcelona: Ed. Lumen, 1984. Impreso.
- Foucault, Michel. “Nietzsche, la genealogía, la historia”. En: *La microfísica del poder*. Trad. Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría. Madrid: La Piqueta, 1992. Impreso.
- García Canclini, Néstor. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, México: Ed. Grijalbo, 1995. Impreso.
- . *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo, 1990. Impreso.
- Hall, Stuart. *Who needs identity?* En: S. Hall & P. Du Gay, Eds. *Questions of cultural identity* (pp. 108-127). Thousand Oaks, CA, US: Sage Publications, Inc. 1996. Impreso.
- Hall, Stuart, Paddy Whannel. *The Young Audience* (1964). En: *On Record: rock, Pop and the Written Word*. Frith, Simon y Goodwin, Andrew, ed. Londres & Nueva York: Routledge., 1990. Impreso.
- Hebdige, Dick. *Subculturas: el significado del estilo*. Trad. Carles Roche. Barcelona: Ed. Paidós, 2004. Impreso.
- Heath, Joseph y Andrew Pother. *Rebelarse vende. El negocio de la contracultura*. Trad. Gabriela Bustelo. Bogotá: Taurus, 2005. Impreso.
- Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Trad. Paula Mahler. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2002. Impreso.
- . *Adiós al cuerpo*. Trad. Ociel Flores Flores. Ciudad de México: La Cifra Editorial, 2007. Impreso.
- Lefebvre, Henry. *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Península, 1975. Impreso.
- Lethem, Jonathan. *The Ecstasy of Influence. A plagiarism*. En Harper 's. Edición de Febrero de 2007. Web. Marzo 2019.
- Maffesoli, Michel. *El tiempo de las tribus. El declive del individualismo en las sociedades de masas*. Trad. Bernardo Moreno Carrillo. Barcelona: Icaria, 1990. Impreso.
- Martin Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1987. Impreso.
- Pardo, José Luiís. *Esto no es música. Introducción al malestar en la cultura de masas*, Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2016. Impreso.
- Peña Porras, Tamara. “La narrativa de la contracultura. Una aproximación”, Revista Nómadas. Bogotá: Universidad Central. Web. 15 noviembre 2020.

- Rincón, Omar. *Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*, Barcelona: Gedisa, 2006. Impreso.
- Roszak, Theodore. (1969) *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*. Trad. Ángel Abad. Barcelona: Editorial Kairós, 1981. Impreso.
- Rocha, Servando. *Agotados de esperar el fin. Subculturas, estéticas y políticas del desecho*, Barcelona: Virus Editorial, 2008. Impreso.
- Said, Eduard. *Orientalismo*. Trad. María Luisa Fuentes. Barcelona: Random House Mondadori, 2002. Impreso.
- Shusterman, Richard. *Pragmatist Aesthetics. Living beauty, rethinking art*. Boston: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2000. Impreso.
- Steiner, George. *En el castillo de Barbazul*. Trad. Hernando Valencia Goelkel. Barcelona: Ediciones Guadarrama, 1977. Impreso.
- von Martin, Alfred. *Sociología del Renacimiento*. Trad. Manuel Pedrozo. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1946.

Películas

- Maysles, Albert, David Maysles y Charlotte Zwerin. (Directores). *Gimmie Shelter*. (Cinta Cinematográfica). EE.UU. 20th Century Fox.
- Carreras, E. (Director). (1965). *Mi primera novia*. Argentina. Producciones JCG.
- Pennebaker, D. A. (Director). (1967). *Don't Look Back*. (Cinta cinematográfica). EE.UU.: Leacock-Pennebaker, Inc.
- Hopper, Dennis. (Director). (1969). *Easy Rider*. (Cinta cinematográfica). EE.UU. Columbia Pictures.
- Kubrick, Stanley. (Director). (1968). *2001: A Space Odyssey*. (Cinta cinematográfica). EE.UU., Reino Unido: Stanley Kubrick Productions.
- Martínez Solares, Gilberto. (Director). (1965). *Juventud sin ley*. México. Distribuidor Sotomayor S.A.
- Mayolo, Carlos y Ospina, Luis. (Directores). (1978). *Agarrando Pueblo*. (Cinta cinematográfica). Colombia: SATUPLE (Sociedad de artistas y trabajadores unidos para la liberación eterna).
- Caicedo, Andrés y Mayolo, Carlos. (Directores). (1971). *Angelita y Miguel Ángel*. (Cinta cinematográfica). Colombia: independiente.

Brooks, Richard. (Director). (1955). *Blackboard Jungle*. (Cinta cinematográfica). EE.UU. MGM.

Ospina, Luís. (Director). (2015). *Todo comenzó por el fin*. (Cinta cinematográfica). Colombia. Proimagenes.

Ray, Nicholas. (Director). (1955). *Rebel Without a Cause*. EE.UU. Warner.

Discos

Almendra. (1970). *Almendra*. Buenos Aires: RCA Vik.

Bob Dylan. (1963). “Blowin’ in the Wind”. En *The Freewheelin’*. Londres, Reino Unido: Columbia.

---. (1963). *The Freewheelin’*. Nueva York, EE.UU.: Columbia.

---. (1964). *The Times They Are A-Changin’*. Nueva York, EE.UU.: Columbia.

---. (1965). “Like a Rolling Stone”. En *Highway 61 Revisited*. Nueva York, EE.UU.: Columbia.

Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes, otros. (1968) *Tropicália: ou Panis et Circencis*. Sao Paulo : Philips.

Charly García. (1982) *Yendo de la cama al living*. Buenos Aires: Universal Music Group.

Génesis. (1972) *Gene-Sis A-Dios*. Bogotá: Átomo Discos.

John Lennon. (1971) *Imagine*. Londres: Apple.

Los Yetis. (2008). *¡Nadaísmo a go go!* Madrid: Munster Records.

---. (1967). “Llegaron los peluqueros”. En: *Los Yetis Vol. 2*. Medellín: Discos Fuentes.

---. (1968). “Mi primer juguete”. En: *Olvídate*. Medellín: Discos Fuentes.

Pescado Rabioso (Luis Alberto Spinetta). (1973). *Artaud*. Buenos Aires: Talent/Microfón.
Rodrigo D No Futuro (1988). *Original Soundtrack*. Medellín: Madman Productions.

Sui Generis. (1973). *Confesiones de invierno*. Buenos Aires: Talent Microfón.

The Beatles. (1965). *Rubber Soul*. Londres: EMI.

---. (1966). *Revolver*. Londres: EMI.

---. (1967). *Sgt. Pepper Lonely Hearts Club Band*. Londres: EMI.

---. (1967). “She’s Leaving Home”. En *Sgt. Pepper Lonely Hearts Club Band*. Londres: EMI.

The Rolling Stones. (1968). *Beggars Banquet*. Londres: Decca.

---. (1969). *Let It Bleed*. Londres: Decca.

---. (1971). *Sticky Fingers*. Londres: Rolling Stones Records.

---. (1972). *Exile on Main St.* Londres: Rolling Stones Records.

The Speakers. (1968). *El maravilloso mundo de Ingeson*. Bogotá: Producciones Kris.

---. (1965). *The Speakers*. Bogotá: Discos Vergara.

The Who. (1965). "My Generation". En *My Generation*. Londres: Brunswick.