

Prof. GABRIEL RESTREPO
Sociólogo
Universidad Nacional de Colombia

REMOLINO Y VERTIGO URBANOS*

VIVIR EN LA CIUDAD QUE SE TIENE EN LA MENTE



MYRISTICA Gronov.
M. fragrans Houtt.
Myristicaceae
Zonas cálidas y tropicales de Europa,
África y Asia

ue *Viva la Música* es una novela de *canciones* y de *postales urbanas*, escrita con la lógica de la *publicidad* o de la *propaganda*, en una *fiesta sin fin* vista a través de una *joven heroína*. Es necesario entender entonces qué es una *canción*, pese a que creamos que es lo más sabido, y qué es una *postal*, qué son la *publicidad* y la *propaganda*, qué es una *fiesta* interminable y qué significa escribir sobre una *alocada ciudad* con el registro de una persona *joven*, que además figura como *la heroína*. Estos conceptos se entrelazan en la trama del mundo actual.

En un célebre texto sobre "La Historia del Tango", Borges se apropiaba una frase de Andrew Fletcher: "Si me dejan escribir todas las baladas de una nación, no me importa quién escriba las leyes"¹. Nada quizás hay en América Latina que denuncie su ser ladino y mestizo como las músicas: los boleros, los tangos, la salsa, el rock, los corridos, los vallenatos, las sambas, los porros, las guabinas y todo lo que dicha *musa mnemosina* y la memoria del pueblo evocan de amor y de desamor, de baile amarrado o de baile suelto de los transeúntes urbanos en los bares, grilles, discotecas, lupanares, calles y buses. Amor y desamor, porque al compás de la música, por lo general alicorada se rifa la vida, se apuesta al asesinato, se entabla el duelo de amor o el duelo de muerte, eros-tánatos convocados por la música, como también lo registraba el aunque ciego visionario Borges. Y nada que sea sin embargo menos estudiado.

Hay que retroceder a Hegel para comprender lo que es la *canción*. En ella la poesía lírica se hace música². Y se hace *baile*, se añadirá, tanto más en pueblos donde la vida es todavía somática, a diferencia de culturas

* Notas sobre Andrés Caicedo y su novela *Que Viva la Música*. En memoria de Humberto Peña Taylor, "El duce", a cuya solicitud se escribió este ensayo un mes antes de ser asesinado en la Universidad Nacional, en mayo 5 de 1995. En su primera versión, el ensayo estaba dedicado a la memoria de Rafael Chaparro Madiedo.

1. Borges, Jorge Luis. 1974. *Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé, p. 164.
2. Hegel, G. W. F. 1947 *Poética*. Buenos Aires, España, p. 127.

donde la escritura ha desarraigado de tal modo a la mente del cuerpo, que ya éste ni se siente, como se dice, y parece ser territorio ajeno y enemigo, algo así como una inteligencia artificial instalada en un ente equivocado (el computador tiene memoria, pero no corazón ni afectos). La música y el baile forman parte de las llamadas inteligencia musical e inteligencia cinestésico-corporal, dos formas de inteligencia que según Howard Gardner son semejantes a otras cinco modalidades de múltiples inteligencias, no reductibles a una de ellas, la lingüística y lógica-matemática que ha sido la privilegiada en la modernidad, a costa de las otras³.

Para Hegel la canción encierra "toda la infinita diversidad de sentimientos y de pensamientos líricos"⁴ y es por ello la mejor expresión de una nación. La canción pertenece al sentimiento de lo bello y a emociones de tristeza, alegría, nostalgia. Por eso es efímera y hecha para pasar o ser transeúnte, a diferencia de la epopeya, que sublima como es, provoca la repetición y el recuerdo permanente y a la vez expresa la gesta de todo un pueblo o el heroísmo agónico de un individuo. La epopeya era ella misma canción, pero una canción de larga duración, por emplear el término acuñado por Braudel, a diferencia de la corta duración de la canción. La epopeya es la forma del mito, la canción del episodio.

Hasta aquí Hegel, que no nos puede ayudar más porque no conocía la revolución eléctrica que hizo posible el gramófono y la radio. Nada que ilustre más lo que estos aparatos significaron que la imagen del perro de la Voz de la Victor que reconoce en el gramófono la locución de su amo

muerto. Empero, si resucita a los muertos y bestializa a los vivos, porque los pone en la misma condición de audición pasiva del perro, la misma en las que nos coloca Rabelais al comienzo de su célebre obra⁵, no por ello pierde la canción su fugacidad. No hay canción eterna, que se sepa.

La canción es momentánea. No dura más que tres o cuatro minutos. Es por ello el equivalente de la imagen fotográfica instantánea y semejante a la corta duración de una propaganda. Expresa la máxima aceleración del tiempo —incluso si el ritmo es lento, por ejemplo si es un bolero—, por todo lo que condensa en tan corto lapso. Está hecha de redundancias, apropiadas para la memorización y para el ritmo propio del baile. Se dirige al oído y por medio de su laberinto a las cavidades de cada laberíntico ser urbano. Una canción sucede a otra en el continuo de lo auditivo, pero también en el gusto de la moda. Sin embargo, como sucede con ésta, a veces viejas canciones vuelven, como si jamás hubieran muerto: forman por decirlo con Jean Baudrillard⁶ ese inmenso repertorio de lo muerto que vuelve de vez en cuando a ocuparse de lo vivo, tal como lo hacía Prudencio Aguilar en la mejor novela de Gabo⁷.

Rock y salsa dictan los ritmos de vida de "la heroína" o de "la mona"

5. "A ejemplo del perro, os conviene ser discretos para oler, tocar y estimar los buenos libros de alta enjundia, fáciles de buscar y difíciles de encontrar. Después, con curiosa lectura y meditación frecuente, romperéis el hueso y succionaréis la sustanciosa médula (es decir, lo que yo expreso con símbolos pitagóricos), con esperanza cierta de trocaros más sabios y más prudentes merced a dicha lectura, en la que hallaréis un muy otro gusto y escondida doctrina, la cual os revelará muy altos sacramentos y misterios horriblos, tanto en lo que concierne a vuestra religión como al estado político y vida económica". Rabelais. *Gargantía y Pantagruel*. Versión castellana de Juan G. de Luaces. Barcelona, Plaza y Janés, sin fecha, p. 11.

6. Ver el capítulo III. "La moda o la magia del código", en: *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas, Monte Avila, 1992, pp. 101 a 115.

7. *Cien años de Soledad*. Bogotá, Oveja negra, 1968.

(como la llama) y de los otros protagonistas de la novela de Andrés Caicedo. Ciudad y músicas se confunden. Los transeúntes surcan la ciudad como "sintetizadores" de diferentes canciones y ellos mismos poseen la certidumbre de una propia fugacidad o de su ser labil, evanescente y como suspendido, que es similar al de las canciones. O son como fantasmas o como sonámbulos que sueñan en medio de lo único vivo, la tecnología. Acaso incluso las canciones duren más que la propia vida, que se hace y deshace en el trozo de los instantes.

Ningún pasaje más apropiado que el siguiente para ilustrar lo anterior:

"No llegué cansada. Me paré en toda la esquina y la gente dura me tiró respeto. Un embolador con pinta de gusano, con la piel enrollada en surcos en torno al palo del esqueleto, ofreció embolarme mis botas gratis y yo acepté, y mientras el brillaba el cuero yo tiraba el ritmo que salía a puro palo de seis negocios, así que había que *sintetizar*, dar un solo sonsonete de brincos, así es la música, no le sirven rejas ni ventanas con los postigos cerrados: y aún así se escurre (negrilla de Gabriel Restrepo)"⁸.

Repárese en el significado de la esquina como lugar abierto, como opción, como encrucijada. La esquina, nos indican los jóvenes de Ciudad Bolívar entrevistados por Arturo Alape, es el lugar del encuentro y de la libertad juvenil, que no se halla ni en la escuela ni en la casa⁹.

Adviértase en el pasaje citado que junto con la música fluye el habla en su creatividad cotidiana y callejera, con su jerga específica. Ello forma parte de lo que ha dicho Néstor García Canclini sobre las ciudades latinoamericanas como un inmenso "transformador" y "mezclador", para emplear metáforas de la electrónica —que

8. Caicedo, Andrés. *Que Viva la Música*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1977.

9. Alape, Arturo. *Ciudad Bolívar. La hoguera de las ilusiones*. Bogotá, Planeta, 1995.

Caicedo usa en este pasaje bajo el nombre del *sintetizador*—, en las que conviven, como ya sucedía en el barroco, temporalidades y culturas disímiles y donde “se prende una vela a Dios y otra al Diablo”, como se dice¹⁰. Somos un país de múltiples sincronías y diacronías, un país de yuxtapuestas temporalidades, que no ha encontrado el ducto o el trans/ducto (por decirlo de otra manera, su traducción) para que todas ellas dialoguen en sincronía.

Caicedo dibuja en forma precisa dicho talante, cuando la protagonista dice: “Y camino yo a mi cuarto en donde tengo una vista de Santa Bárbara y otra de Janis Joplin pegada a una botella de alcohol”¹¹. Recordemos que Santa Bárbara es ya ella una imagen del travestimiento cultural, comoquiera que encubre a Changó de la religión yoruba. Santa Bárbara es aquí la patrona de la salsa, como Janis Joplin del rock. Salsa y rock señalan las relaciones de intercambio musical entre la metrópoli y la colonia azucarera, del mismo modo que en los juegos panamericanos de Cali —trasfondo de la novela— se comenzó a intercambiar droga por euforia y dinero, a más de que los juegos fueron un motivo adicional para empujar la gran migración del pacífico hacia los Estados Unidos.

POSTALES URBANAS

Una vista de Santa Bárbara. Una postal. Una imagen. Una estampa. Figuras equivalentes para un ojo que ama la luz, pero que debe revelarla en la sombra. La fotografía es el equivalente a la canción. El hecho de que a la fotografía se la llame “la instantánea” es ya significativo. Una instantánea reemplaza a otra. La vida se

descuaderna en “instantáneas”. El tiempo como puntualidad, según Hegel, es a la vez la negación y la verdad del espacio¹². El eterno ahora. La fugacidad reaparece en la foto, que atrapa y sin embargo olvida lo demás. El vértigo de la velocidad es un mecanismo para borrar las huellas¹³ y destruir a punta del éxtasis o del vértigo de la velocidad la memoria o consagrar el olvido¹⁴: en ello consiste el ni-

12. Heidegger, Martin. *Ser y Tiempo*. Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 1995.

13. Freud, Sigmund. “Inhibición, síntoma y angustia”, en *Obras Completas*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1948. pp. 1213 a 1256. “El neurótico intenta suprimir por sí mismo el pasado mediante actos motores” 1229.

14. Ver la similitud de lo indicado por Freud con lo que afirma Milán Kundera en su novela *La Lentitud*. Barcelona, Tusquets, 1995. Y ver además la relación de los dos anteriores con lo planteado por el poeta Miłosz en la nota siguiente sobre la destrucción del recuerdo histórico. Dice Kundera sobre el símbolo del hombre en moto (que bien podría tomarse de James Dean en la película *Rebelde sin Causa*): “Qué contestar? Tal vez lo siguiente: el hombre encorvado encima de su moto no puede concentrarse sino en el instante presente de su vuelo; se aferra a un fragmento de su tiempo desgajado del pasado y del porvenir: ha sido arrancado a la continuidad del tiempo; está fuera del tiempo; dicho de otra manera, está en estado de éxtasis; en este estado, no sabe nada de su edad, nada de su mujer, nada de sus hijos, nada de sus preocupaciones y, por lo tanto, no tiene miedo, porque la fuente del miedo está en el porvenir, y el que se libera del porvenir no tiene nada que temer. La velocidad es la forma del éxtasis que la revolución técnica ha brindado al hombre. Contrariamente al que va en la moto, el que corre a pie está siempre obligado a pensar en sus ampollas, en su jadeo; cuando corre siente su peso, su edad, consciente más que nunca de sí mismo y del tiempo de su vida. Todo cambia cuando el hombre delega su facultad de ser veloz a la máquina: a partir de entonces, su propio cuerpo queda fuera de juego y se entrega a una velocidad que es incorpóral, inmaterial, pura velocidad, velocidad en sí misma, velocidad éxtasis. Curiosa alianza: la fría impersonalidad de la técnica y el fuego del éxtasis. Recuerdo una norteamericana, a la vez ceñuda y entusiasta, especie de *apparatchik* del erotismo, que hace treinta años me dio una lección (gélidamente teórica) sobre liberación sexual; la palabra más recurrente en su discurso era la palabra “orgasmo”; conté las veces: cuarenta y tres. El culto al orgasmo: el utilitarismo puritano proyectado en la vida sexual; la eficacia contra la ociosidad; la reducción de coito a un obstáculo que hay que superar lo más rápidamente posible para alcanzar la explosión extática, única meta verdadera del amor y del

hilismo contemporáneo¹⁵. Ni antes, ni después, todo se resuelve en la puntualidad. La fotografía captura el instante y lo desgaja del contexto. Extrae, como dice Walter Benjamín, el *aura* del momento¹⁶. Razón que ha llevado a algunas comunidades indígenas a negarse a la exposición fotográfica, en la creencia de que el disparo de luz puede robarles el alma, como el petróleo puede quitarles lo sacro a los Uwas. Aura y alma.

Chorros de luz —y recordemos que el trópico es copioso en iluminación— la fotografía es sin embargo elaborada en la sombra o en la cámara oscura. La caverna reaparece como preámbulo de la luz. Menciono el siguiente pasaje para trabajar el carácter reticular y cinético de la novela:

“Y ella me propuso: “Nos la comemos las dos? —se refiere al falo de un gringo atrapado, nota de G.R.—” Y yo reí, imaginándome la estampa: yéndo-

universo. ¿Por qué habrá desaparecido el placer de la lentitud?”, pp. 10 y 11.

15. Sobre ello versó el discurso de recepción del Nobel del poeta Czesław Miłosz en 1980: “Los acontecimientos de las últimas décadas, de importancia tan decisiva que de su conocimiento o de su ignorancia depende el futuro de la humanidad, pasan desapercibidos, palidecen y pierden toda consistencia, como si el pronóstico de Nietzsche acerca del nihilismo europeo encontrara aquí su realización literal. ‘El ojo de un nihilista’ escribía en 1887, ‘desconfía de sus recuerdos; deja que mueran y pierdan sus hojas y lo que no hace con él mismo, tampoco hace con todo el pasado de la humanidad. Lo deja morir’. Nuestra época no conserva del pasado más que ficciones contrarias al sentido común y a la más elemental percepción del bien y del mal. Tal como afirmaba recientemente el diario ‘Times’ de los Angeles, el número de libros en varios idiomas que niegan la veracidad del Holocausto y lo atribuyen a una invención de la propaganda judía, supera el centenar. Si somos capaces de semejante desvarío, ¿por qué habría de ser improbable la pérdida total de memoria como estado permanente del espíritu? ¿Y acaso no representa ello un peligro mucho mayor que la ingeniería genética o la degradación del medio ambiente?”, en Miłosz, Czesław. *Poemas*. Barcelona, Tusquets editores, 1984, pp. 137 y 138.

16. Benjamín, Walter. “El arte en la época de la reproductibilidad técnica”, “Pequeña historia de la fotografía”, en *Discursos Interrumpidos*. Madrid, Taurus, 1973 (Suhkamp, 1972).

10. García Canclini, Néstor 1990 (1989). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo.

11. Página 183.

nos encima del Bárbaro y del gringo gordinito, ambos bajo la acción sextransmutadora del violento 45, y nosotros dientes pelados para la buena grasa, la dulce y espesa bajo ese sol"¹⁷.

¿Un sol semejante al experimentado por el *Extranjero* de Camus, el algeriano? Una estampa equivalente a la postal o a la fotografía, donde la imaginación debe completar el cuadro? Pero hay algo más que nos revela esta brevísima escena y que es de una riqueza polisémica o semiótica extraordinarias. Es la dimensión de Andrés Caicedo como cinéfilo, que traslada a la costura de la novela, hecha de estampas superpuestas como en el cine.

El cine es un proyectil. El cine es un "violento 45" (se refiere al calibre del revólver, pero también se podría pensar que al año de las primeras explosiones de proyectiles nucleares). Se diría que el cine se diferencia de la fotografía porque es "la imagen en movimiento", la imagen que corre o que transcurre. Y sin embargo, en la base del cine está la superposición de fotografías que ofrece la ilusión del movimiento. Lo esencial en el proyector es su capacidad como "proyectil" para superponer una imagen tras otra, que recompone como movimiento la caja negra del espectador, bajo el principio de la persistencia de la retina. La metáfora del cine como proyectil (y aún la de la ametralladora) fue muy usada en los comienzos del cine y habría que rescatarla si se está de acuerdo en que la sociedad telemática es una sociedad de emisiones de ondas electroacústicas que "bombardean" a un sujeto que pierde su aparente autonomía para trasmutarse en un receptor que sólo tiene la opción de cambiar de canal. No por azar el cine -ese proyectil- se regodea en el tema de la guerra y de las balas.

Y lo que se narra de forma cinética o cinematográfica en la breve escena evoca otros motivos. Sexo y vio-

lencia. Sexo y proyectil. Sexo y muerte. Estamos de nuevo en la órbita de *Historia del Tango*, de Borges, cuando muestra que la guerra es una fiesta y que el tango es una guerra y que la cúpula es un duelo a muerte (lo que en sus poemas llama "la incestuosa guerra"). No por azar el cine surgió cuando Nietzsche formulaba su teoría del superhombre y su visión de la historia como guiada por la pura voluntad de poder y en el mismo año en el que Freud dijo a Fliess que había descubierto la clave de los sueños¹⁸.

De nuevo, la imagen del hombre en la caverna. La intensísima luz del cine sometida por partida doble a la oscuridad del revelado y a la oscuridad de la sala.

PUBLICIDAD Y PROPAGANDA

La novela está escrita con la lógica de la publicidad o de la propaganda. Es la lógica de la novela urbana tal cual está expuesta en el *Ulises*, de James Joyce, novela en la cual no sólo se prodigan los avisos, que son enseña de la propaganda y muestra del poder semiótico y polisémico de la ciudad, sino que además contiene un *telos* o una finalidad encaminados hacia la mujer, puesto que remata en un maravilloso monólogo nocturno el modo como la ciudad ha sido apropiada por lo femenino y cómo todos los afanes del día convergen en el éxtasis del lecho de la noche, del mismo modo que los afanes diurnos del hombre se traducen en revelaciones oníricas en la pantalla inconsciente¹⁹.

Si la publicidad fue referida en el siglo XVIII a la Ilustración, porque se entendía por ella el espacio de lo

público, ya en el siglo XX su significado se refiere a la erotización de los productos, como mediación ineludible en la sociedad de consumo. Ya la publicidad no se refiere al estado, o sea ya no a lo público, sino mas bien al reino de las fantasías de cada sujeto, a sus sueños, a la configuración de sus deseos, al terreno privado que cada vez más es despojado de su fuero propio. Para sostenerse, ni el estado ni el capital necesitan de la violencia física, les basta la violencia psíquica ejercida por la socialización y por el capital simbólico. Y ni siquiera el mercado se refiere ya como momento determinante a la producción, como había señalado Marx, y ni siquiera a la distribución, sino al momento culminante del consumo y de la decisión individual, que es un deseo preformado por la publicidad o la propaganda. La erotización se hace con el registro de la fugacidad sonora y visual del disco, de la fotografía, del cine y del video y en la cual el imaginario de la mujer entra a formar parte como el significante por excelencia del amor y del deseo.

La publicidad y la propaganda están al servicio de "la marca". Ello ya fue así con el ejemplo que se ha indicado del logo del perro de La Voz de la Víctor, caso paradigmático que demostró en los comienzos del siglo el éxito de la propaganda, tanto como lo había hecho en años anteriores la Westinhouse²⁰ al demostrar contra la competencia de Edison las bondades de la corriente continua ¡nada menos que en la invención y uso de la silla eléctrica, un espectáculo que ni siquiera hubiera soñado el mismo Thomas De Quencey, el autor del libro: *Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes*²¹!

20. Hanson, Dirk. *Los nuevos alquimistas. Silicon Valley y la revolución microelectrónica*. Barcelona, Planeta, 1982.

21. Quencey, Thomas de. *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*. Trad. Luis Loayza. 2a. reimpresión -1a. 1985- Madrid, Alianza, 1989.

17. Página 161.

18. "Debería escribirse una placa que dijera que en esta casa le fue revelado el 24 de julio de 1890 al Dr. Sigmund Freud el misterio de los sueños", citado en Flem, Lydia. *L'homme Freud*. París, Seuil, 1991.

19. Joyce, James. *Ulises*. Trad. de Jacques Mercanton. Buenos Aires, Losada, 1962.

La propaganda funda su dominio en las propiedades del signo como referencia a un ente ausente, que por medio del signo se presenta o representa. Pero el ente ausente es ya él mismo un mundo de lo vivo y de lo muerto, que se intercambia con cierta indiferencia, de nuevo a la manera de Prudencio Aguilar o de los muertos en *Cien años de Soledad*, que entran al mundo de los vivos como Pedro por su casa. Además la propaganda incorpora los principios de persistencia retiniana, propios de la imagen, y de persistencia auditiva, propios de la canción. Eleva de este modo a la máxima potencia la redundancia y la fugacidad de la canción y de la instantánea. Y llega hasta el punto de determinar la voluntad del individuo por medio del mensaje subliminal.

UNA FIESTA SIN FIN

La protagonista vive la ciudad en perpetua fiesta. ¿Qué significa la fiesta? Se trata de un tiempo que olvida la linealidad, que aspira a consagrar el ahora como un acontecimiento interminable. Es equivalente entonces a la ilusión de la eternidad que provocan la canción y la instantánea. He ahí la paradoja: se inviste un *ahora* de eternidad que en la celebración se despoja de toda referencia a un siguiente ahora, a un después. Con la anulación del tiempo y del mundo de los relojes también se quiere suprimir todo aquello que ellos designan: la disciplina, la renuncia, el trabajo, el principio de realidad, el revestimiento del cuerpo para la vida de los horarios.

Es la aspiración a cancelar todo aquello que es consustancial a la ciudad de los lunes a los viernes. De hecho, se trata de eternizar el fin de semana, de trastocar los ritmos de la ciudad, de habitarla con la mentalidad mercurial y hermética del viernes en la noche que es como la bisagra entre el trabajo y el hogar. El viernes tiene

un significado especial en la corriente de los días: es el momento del regreso al hogar, del olvido del afán, de la recuperación del cuerpo para funciones distintas a la reproducción material.

Se trata del retorno de lo dionisiaco. O más precisamente, de la fiesta primordial. Un retorno que es también el resurgir de lo orgiástico, con la violencia que lo orgiástico suscita y con los modos como lo orgiástico reclama un fin con la escogencia de un chivo expiatorio, de un cordero sacrificial que reinstaure el principio del control social, la disciplina de los días laborales²².

La protagonista es una joven mujer que pasa de calle en calle, de canción en canción, de sexo en sexo como si fuera una sacerdotiza que perpetuara la fiesta del viernes en la noche.

SER JOVEN

Sartre llamó la atención sobre un célebre pasaje de Nizán, que ha sido muy citado cuando se reflexiona sobre el problema de la juventud "Yo tenía entonces veinte años. No permitiré que nadie diga que es la edad más hermosa de la vida. Todo amenaza con la ruina a un hombre joven: el amor, las ideas, la pérdida de la familia, la entrada al mundo del adulto. Le es duro aprender cuál es el lugar en el mundo"²³. En el fondo, la juventud

22. Girard, René. *La violencia y lo sagrado*. Caracas, Monte Avila, 1975.

23. Citada por Alape, Arturo. *Ciudad Bolívar. La Hoguera de las Ilusiones*. Bogotá, Planeta, 1995, p. 243. A la vez fue citada por Moreno-Durán R. H. en "la memoria irreconciliable de los Justos", en *Magazine Dominical (Bogotá) número 266, primero de mayo de 1988, p. 22*. Y éste a la vez llegó a la novela de Nizán, *Aden Arabia*, a través de los comentarios de Sartre, Jean Paul a la novela de Nizán, escritos en el prelude de los años de la juventud, en marzo de 1960: "Paul Nizán: prólogo a *Aden Arabia*, París, Maspéro, 1960, ensayo contenido en: *Literatura y Arte. Situaciones IV*. Buenos Aires, Losada, 1966 (1964 en editorial Gallimard), pp. 86 a 141.

ha padecido por el hecho de que en la evolución social no se haya encontrado hasta ahora un término medio entre parricidio y filicidio físicos o psíquicos. La lucha generacional —lucha tan tenaz como la que ocurre entre los dos sexos, pese a los pretextos del amor— ha reclamado hasta ahora o la victoria de los adultos o ancianos, o la victoria de los jóvenes. La modernidad surgió como ruptura contra la tradición. Y sin embargo, pese a la ganancia de los modernos contra los antiguos, una vez aquietada la burguesía en el siglo XIX durante la era victoriana, se ensañó contra los jóvenes, a quienes imponía la nueva tradición. La carta de Kafka al padre revela la magnitud de la doblegación del hijo ante una sociedad europea que se preparaba para los holocaustos de la guerra, a la cual destinaba a la juventud²⁴. Freud mostró en que medida el exceso de autoridad de los padres en la infancia de los niños, formaba o psicóticos o neuróticos. Por su parte, Rimbaud y Nietzsche proporcionaron la mejor argumentación a la rebeldía y la mejor apelación a la juventud como constructora de utopías, argumentación que se mostraría en las vanguardias.

Más tarde Erick Erickson rescataría conceptualmente a la juventud del vacío dejado por Freud, quien se habría olvidado de la adolescencia por fijarse en la infancia. Se refirió en efecto a la juventud como el momento en el cual el individuo se hace "hijo de

24. "Tú habías llegado tan alto por medio de tus propios esfuerzos y por eso confiabas en tu opinión en forma ilimitada. Esto no me deslumbraba tanto cuando era niño como me deslumbraba en mi adolescencia, cuando estaba en formación. Desde tu sillón gobernabas al mundo. Tu opinión era la correcta y cualquier otra era alocada, excéntrica, chiflada, anormal. Era tan grande tu seguridad en ti mismo, que ni siquiera era necesario que fueras consecuente para que sin embargo no dejaras de tener razón ...Entonces adquirirías para mí el extraño misterio que tienen todos los tiranos, cuyo derecho no se basa en los pensamientos sino en la persona. Al menos así me lo parecía". Kafka, Franz. *Carta al padre*. México, Editorial Concepto, 1988, pp. 15 y 16.

sí mismo"²⁵. Por su parte Marcuse abogó por la juventud cuando mostraba en su libro *Eros y Civilización*, que había en las sociedades capitalistas un exceso de represión. El libro coincidió no por azar con la rebeldía de la juventud escenificada por James Dean en la película *Rebelde sin Causa*, con el macartismo de Estado al compás de la guerra de Corea, con las primeras manifestaciones del rock y con el inicio del crecimiento mundial de la población juvenil.

El capitalismo supo reciclarse. Un capitalismo ahora telemático y financiero incorporó a sus códigos y a sus imaginarios visuales y musicales la insurgencia juvenil. En el capitalismo más sofisticado, aquel que surge de la fusión del capital financiero y del capital simbólico, se santificó la imagen del *Puer Aeternus*²⁶, imagen que los capitalistas más conservadores til-

dan como síndrome de *Peter Pan* o atributo de un carácter que se niega a crecer²⁷ y que denigran como rasgos de carácter propios de la denominada "generación Spock"²⁸, sin ver que tal negativa a crecer es en muchos casos una negativa a aceptar los valores dominantes de una sociedad hipócrita.

No obstante, se debería pensar que tanto el *Puer Aeternus* como el *Peter Pan* se resisten a esa muerte y renacimiento maduro que significa el acceso al *sí mismo* (un sujeto trascendental) mediante la lucha contra la *sombra* y la reconciliación del *ánima* y del *ánimus*, un sujeto que es todo lo contrario al hombre adaptado que predica el establecimiento. Pero la resistencia a crecer no es propia sólo de la juventud: se trata más bien de un capitalismo vanidoso que todavía no quiere salir de la etapa de la *nigredo*, es decir del ennegrecimiento (que puede ser simbolizado por la destrucción del medio ambiente, por el abuso de las drogas extraídas de su contexto ritual, por la destrucción del hombre por el hombre y por la indiferencia ante las injusticias)²⁹.

LA HEROINA

La dedicatoria del libro de Andrés Caicedo es muy dicente. "Este libro ya

de descenso... Muchas veces el descenso sucede bruscamente...", pp. 86 y 87.

27. Kiley, Dan. *El Síndrome de Peter Pan*. Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1985 (1983).

28. Así la denominaban algunos conservadores de los años sesenta en alusión al pediatra Benjamín Spock, caracterizado por una perspectiva liberal en la educación del niño, todo lo opuesto a la forma como el padre de Shreber había educado a su hijo paranoico en la segunda mitad del siglo XIX o a la manera del padre de Kafka o al modo de aquel lema que decía que "la letra con sangre entra", lema no ajeno a la violencia colombiana. Ver Spock, Benjamín. *Tu hijo*. Edición revisada y actualizada del libro para padres más leído del mundo. Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1989. La primera edición fue justamente en el año del fin de la guerra, 1945.

29. Los conceptos en cursiva son tomados del libro de Jung, Karl. *Aion*. Zürich, Rascher Verlag, 1952, pero aplicados a una época.

no es para Clarisolcita, pues cuando creció llegó a parecerse tanto a mi heroína que lo desmereció por completo"³⁰.

Humoroso, Andrés Caicedo abunda en toda la novela en diminutivos que acentúan el carácter de retazo o de fugacidad de los personajes siempre disminuidos en una sociedad anacrónica y agónica. Pero además no le faltaba risa para saber que su "heroína" connotaba un doble sentido: mirar la ciudad a través de una mujer y observarla bajo el efecto de la droga, la heroína, en una fiesta permanente. Dicha heroína es también llamada "la mona", intercambiabilidad que subraya más el enigma de mujer y *pharmakon*, el reemplazo de una droga por otra, pero en el fondo la contingencia que hace que el que usa el *pharmakon* sea él mismo el chivo expiatorio, pues como ha señalado René Girard en la obra citada el concepto de *pharmakon* se refería en Grecia a aquel que desde la infancia se sabía iba a ser sacrificado como una dosis de violencia para no caer en una violencia mayor.

¿Qué es la ciudad para la mujer? En la pregunta ya se adivina la respuesta, pues reúne dos femeninos, ciudad y mujer. La ciudad es en buena medida femenina, comoquiera que ha sido la ciudad la que ha traído la emancipación a la mujer, si bien en un principio para que fuera destrozada por el estado y el capital en sus operaciones alquímicas de corte y de separación, o luego como participe o cómplice, gracias a la mimesis varonil, de un capitalismo salvado por la incorporación de la mujer como símbolo del deseo o como fuerza de reproducción de sus cadenas.

Si recordamos la historia, la mujer inventó la casa, como lo dice el sociólogo George Simmel³¹, pero el

30. Página cinco.

31. Simmel, George. *Cultura Femenina. Filosofía de la coquetería. Lo masculino y lo femenino. Filosofía de la moda*. México, Espasa Calpe, 1961 (sexta edición, primera en español en Revista de Occidente, 1934). Textos Traducidos de: Philosophische Kultur: Gesammelte Essays. Leipzig, Loener, 1911.

hombre introdujo la espada, la rueda, el estado y la guerra, lo cual es toda una redundancia. Si la *Odisea* es una obra mítica y epopéyica y por lo tanto es un paradigma que permanece y retorna a diferencia de la canción que pasa, como lo prueba su actualidad en el *Ulises* de Joyce (que a propósito revive en los retazos urbanos de Andrés Caicedo), es porque trazó de modo magistral esa parábola del exilio guerrero del hombre que se aventura en las lejanías y que vuelve convocado por la nostalgia al *eros* que había dejado en la madre tierra. Del hombre en la tradición, el alejarse de la casa en la aventura guerrera. De la mujer en el patriarcalismo, el permanecer en la casa, urdiendo como Clitemnestra o como Amaranta el velo de la boda o de la muerte, que se confunden en la misma operación de Scherezada que ensartaba un cuento con otro para evadir la muerte.

De modo que la reunión de casas en una ciudad es la promiscuidad de lo femenino y de lo masculino, de la guerra y del sexo, del estado y de la intimidad.

EL PHARMAKON

¿Qué tiene que ver con ello la "heroína"? La misma *Odisea* ofrece una respuesta. Así como las sirenas ejercían un encanto trágico, una substancia, el loto, ofrecía a quien lo comiera, a los lotófagos, un contento tal que lo inmunizaba contra todo "heroísmo".

Los comedores de loto simbolizaban en la epopeya a aquellos que desistieron incluso del regreso, que cortaron toda relación con la nostalgia, que por la aventura de la droga olvidaron toda otra aventura.

Que drogas en distintas modalidades como el opio, la morfina, la heroína, la marihuana y la coca se hayan extendido en diversos momentos del capitalismo, desgajados del uso y del control ritual de los indígenas que sa-

ben de su poder como magia blanca o negra, es prueba de que el corte mortal y el agónico *nigredo* del capitalismo puede ser insoportable para muchos sin el recurso al placebo de un *pharmakon* distinto a estimulantes disfrazados como el trabajo, la acumulación, la religión compulsiva, el arte o el deporte.

Que la mayoría de las drogas sean nombradas con un género femenino tampoco extraña, si se tiene en cuenta que ellas, salvo algunas como el LSD, son productos de la madre tierra y que su misteriosa y alucinada convocatoria se hace, sin que se sepa acaso, en nombre de una aventura que tiene por fin suprimir la aventura: la aventura de la guerra, pero también la aventura que ha producido la riqueza pero a la vez enajenación planetaria.

Por lo demás, hay una perfecta simetría entre canción, instantánea, publicidad, fiesta y droga. Esta es equivalente a aquellas en la brevedad o fugacidad, lo mismo que en la intensidad. En todas estas dimensiones hay algo de instante que se quiere hacer perdurable o eterno. Se trata en todas ellas de una temporalidad que se anula a sí misma por su impulso trascendente. No ocurre de modo distinto en la mayoría de las drogas, que provocan una euforia que es pasajera, pero que se experimenta con tal intensidad que el adicto busca su repetición o redundancia, pese a que sabe de antemano el efecto de disforia o de depresión que sigue a aquella. Si las expresiones señaladas son relativamente equivalentes, la droga es en buena medida tanto placebo, como exutorio.

En el fondo, lo que presencia el mundo contemporáneo frente a la droga no es más que una lucha entre una concepción alopatía y una homeopática. La alopatía se refiere a aquellas drogas que curan por una influencia externa y distinta: a excepción de las vacunas, la mayoría de la medicina contemporánea opera por drogas alopatías. En este caso, la

alopatía consideraría la drogadicción como una enfermedad del individuo que debe ser curada con su erradicación por otros medios, la cárcel o el hospital psiquiátrico.

La segunda, la concepción homeopática —que ha sido la propia del esoterismo, pero que también es el principio de las vacunas—, cura una enfermedad con una cierta dosis (y la proporción es definitiva) de aquello mismo que es veneno o que enferma, bajo el supuesto de que las defensas se fortalecen en la lucha contra la misma fuente del mal. Una concepción homeopática estimaría la drogadicción como un síntoma de la enfermedad, ya no del individuo, sino de la misma sociedad y se empeñaría en curarla con una dosis del mismo mal, la enajenación alucinatoria, hasta que la sociedad repare en que es ella misma patológica y enajenante.

Si es preciso detenerse tanto en esta fenomenología de la droga es porque en la novela de Andrés Caicedo está sugerida su traza, mucho antes de que irrumpiera en la conciencia pública nacional e internacional, por lo demás en lo que fue no la primera, sino por lo menos la tercera ola o el tercer regreso de la droga, puesto que el signo anterior había sido en los finales del siglo XIX —recuérdese el episodio de Freud con la cocaína— y éste a su vez había sido un eco de la afición por el opio de los románticos de fines del siglo XVIII (Newton lo tomaba en la solución de láudano, como Coleridge o Thomas de Quencey), recurrencias o ciclos que como se ve parecen ser finiseculares.

No deja de ser toda una ironía que la droga haya hecho su camino a los Estados Unidos a través de los poetas beatnik, como fue el caso de Burroughs en su viaje al Putumayo en busca de Yagé; luego a través de los cuerpos de paz y de los soldados norteamericanos estacionados en Vietnam; y más adelante, en un momento quizás decisivo, a través de los juegos panamericanos y de la atracción que

ejercieran los Estados Unidos a una inmensa población del occidente colombiano, que al migrar llevó salsa y trajo rock y en muchos casos cargó en sus maletas con algo más que salsa, el mismo atractivo que sumió a los lótfagos en un sopor que los desconectaba de un viaje hacia otra tierra.

De todo ello es indicio *Que Viva la Música*, un curiosísimo caso de travestismo, pues Andrés Caicedo se mimetizó como la heroína para expresar, como en una canción o en una película, la voz dolida de un pueblo. Un travestismo literario que, pese a ser ficticio, arriesgaba a catalizar el odio que la transgresión sexual conlleva en una sociedad tan reprimida como la nuestra. Con ello asumió la trágica condición del *pharmakon* vivo, aquel en el cual se encarna la ira y la violencia de la sociedad.

CODA

En las páginas finales de la novela, la heroína o la mona dice: "pues muy pronto me tragaré esta noche que ha visto nacer mi relato, y no quiero que a todo esto lo apañe el olvido"³². Fue ese como se sabe el propio y prematuro destino de Andrés Caicedo, posesionado de la escatología de su protagonista.

Noche y olvido, tinieblas luminosas, la misma muerte en la cual se ha sumido esta porción del iluminado trópico, tan ciego a veces en cuanto a claves de su ilustración. Pero como a Andrés Caicedo y como a Rafael Chaparro Madiedo hay que evitar que al país lo apañe el olvido y lo cubra la sombra. Es preciso revelarlo en la oscuridad, devolverlo a la luz³³.

¿Por qué he dedicado estas reflexiones sobre Andrés Caicedo a la

memoria de Rafael Chaparro Madiedo?

Porque Rafael Chaparro Madiedo es Andrés Caicedo revivido. Porque también Chaparro Madiedo fue otro ángel caído, de aquellos que precursara el poeta Rimbaud, que en una sociedad con un culto fatuo, superficial y engañoso al *Puer aeternus*, al niño eterno, se rozó para destilar como alquimista el vértigo de la ciudad, narrado con semejante humor al de Caicedo en su novela *Opio en las Nubes*³⁴.

Vendrán otros Caicedo y otros Chaparros Madiedos: la fatalidad nos ha acostumbrado a la reviviscencia del drama, que se libra en cada joven de los barrios de las ciudades de Colombia. Alguien en algún año tan lejano como el 2.050, cuando el mundo acaso se arrojó bajo el signo de la lentitud y equilibre el vértigo del *Puer aeternus* con la lentitud y sapiencia del *Senex* se asombrará quizás al reparar lo que nosotros sumidos en el instante no podemos atisbar: el trance histórico, planetario y tal vez cósmico y —¿por qué no?— también cómico que nos cupo en suerte como marco no digo para vivir, sino tal vez para sobrevivir. Apresurar tal asombro forma parte de la lucidez de quienes hoy parecen sepultados en vida, en una especie de catalepsia Ψ

32. Página 171.

33. ¡No hubiera podido imaginar cuando escribía estas líneas que un mes más tarde debería dedicarlas a Humberto Peña Taylor! Ello muestra cuán incierta es la vida, cuán segura es la muerte en esta Colombia.

34. Chaparro Madiedo, Rafael. 1992. *Opio en las Nubes*. Bogotá, Colcultura.