

ENSAYO

Conciertos del desconcierto: caótica armonía de un relato

TERESA CABAÑAS M.

Dentro de la amplia gama de posibilidades temáticas abordada por la literatura latinoamericana de los últimos años cobra auge cierta línea narrativa que, reiteradamente desde la década pasada, viene incorporando a través de diferentes perspectivas y grados de evidencia elementos pertenecientes a la historia y tradición musical del continente. La captación, selección y orientación de estos elementos se entronca al proceso cumplido por la música latinoamericana desarrollada en los centros urbanos durante los pasados veinte años, y más específicamente al movimiento gestado en la cuenca del Caribe, región tradicionalmente generadora de gran parte de los ritmos musicales del continente.

Cuando a comienzos del sesenta se produce el bloqueo a Cuba, este determina, entre otras cosas, la interrupción de la ya legendaria comunicación con uno de los polos musicales más importante de la zona. Hecho que pronto resentiría la restante producción del período al decaer en calidad y en riqueza inventiva, para terminar refugiándose en lo que algunos acertadamente han definido como "el saqueo al viejo baúl afrocubano". Esta falta de originalidad no sólo rítmica sino temática, fortaleció una coyuntura histórica permeable a la penetración e imposición de un producto musical de facturación foránea que iría a integrarse, con velocidad inusitada, a la vida de miles de jóvenes habitantes de las principales ciudades latinoamericanas.

Con el acostumbrado atraso con que las colonias suelen poner en práctica las innovaciones procuradas en la metrópoli, América La-

tina emprende los caminos del rock¹ cuando ya éste iniciaba en Inglaterra y Estados Unidos su curva descendente. Con ello recibe lo más deleznable de una expresión que, a pesar de integrar en su génesis buena parte de la contracultura del llamado movimiento "underground", pierde su justificado contenido contestatario al trasladarse a Latinoamérica, donde se acentúa su carácter comercial y su potencialidad de arma alienadora de una clase media cuya juventud recién se embarcaba en un proyecto de liberación nacional.

A comienzos de los años setenta la decadencia del "poder joven" es patente en la metrópoli. La decepción de muchos de sus más activos promotores y la muerte de algunos otros —Jimmi Hendrix y Janis Joplin, por ejemplo— completan la definitiva cancelación de un movimiento que, es preciso reconocerlo, estremeció las estructuras ideológicas del "establishment" aunque, debido a la particular naturaleza de sus manifestaciones, fuera mediatizado y absorbido fácilmente por el mismo sistema enfrentado hasta convertirlo en instrumento propicio a sus fines de dominación. La música pop se adentra así en un pesado letargo y la furia inicial de su mensaje se acoge a un tono más religioso, trascendentalista y de comunión con la naturaleza.

En el Caribe el sustituto comercial es encontrado rápidamente y un nuevo producto musical es lanzado al mercado con el nombre de "salsa". Pero con la promoción de la "salsa" no sólo se iniciaría de nuevo el ascenso comercial de la música afrocubana y del Caribe sino un proceso paralelo de rescate y valoración del patrimonio cultural latinoamericano, una vuelta sobre los hechos cotidianos de su realidad como materia susceptible de elaboración artística, un intento de abordarse, comprenderse y proyectarse musicalmente al mundo como especificidad social.

El proceso de concientización y autoidentificación operado en un sector de la producción musical latinoamericana se proyecta a otros niveles de la actividad artística, para encontrar en la literatura variadísimos canales de difusión. Obras como *Bomba Camará* de Umberto Valverde (1972), *Que viva la música* de Andrés Cai-

1. Nos referimos al idioma musical instaurado por los Beatles o los Rolling Stones, diferenciándolo del rocanrol, movimiento musical precedente formado por la fusión del 'rhythm & blues', el viejo blues rural con ropaje urbano, y el country & western, el primero la música rural del blanco pobre norteamericano y el segundo la música de los cowboys del Oeste.

cedo (1977), *La guaracha del macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez (1976), *En ritmo de Celia Cruz* de Omar Ames (1977) y más recientemente *Conciertos del desconcierto* de Manuel Giraldo (1981), asumen a través de título o contenido el devenir musical del continente al tiempo que contribuyen a establecerlo como entidad cultural insoslayable². Así, la obra literaria queda inscrita en la esfera de la producción social como una determinada forma de praxis humana, configurando aspectos de esa misma realidad para enriquecerla; definiéndose, entonces, como un constituyente dinámico del plano cultural.

Este movimiento dialéctico de la obra literaria explica no sólo la preeminencia de ciertos temas en definidas etapas históricas, sino que insinúa alteraciones en la forma y estructura de la obra. Al ser nuestra época un período histórico signado por una praxis que se le ofrece al hombre alienada, caótica e ininteligible, el narrador latinoamericano deriva preocupaciones técnicas que, más que experiencias lúcidas, intentan comprender toda la ilógica armazón de su realidad para, así, apoderándose de ella devolverla a la esfera de la racionalidad. En gran parte de la narrativa latinoamericana más reciente la configuración temática y formal —en apariencia caótica e incomprensible— evidencia, tras el análisis cuidadoso, un trazado consciente y obediente a los fines de su creador: generalmente una perspectiva crítica que capta y explicita estéticamente el sentido último que el mundo parece negarle al hombre.

Esbozadas muy suscintamente algunas coordenadas provechosas a nuestra comprensión final, queremos referirnos al último premio de novela colombiano Plaza & Janés otorgado a la novela *Conciertos del desconcierto*³ de Manuel Giraldo. Nuestra aproximación intentará mostrar fundamentalmente cómo la estructura y perspectiva narrativas de esta novela constituyen ejemplo de una voluntad organizadora que, tras incorporar formal y temáticamente una aprehensión caótica e imprecisa del mundo, logra tejer una red de relaciones internas que dan lugar a un discurso estético dotado de complejos niveles significativos.

2. A esta lista habría que añadir las últimas producciones del colombiano Umberto Valverde y su libro *Celia Cruz Reina Rumba* y del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez de quien conocimos un fragmento inédito de su novela *La importancia de llamarse Daniel Santos*, aparecido en *El Nacional*, Caracas, 8 de noviembre de 1981.

3. Manuel Giraldo, *Conciertos del desconcierto*, Plaza & Janés. Bogotá, 1981.

Catalogada por algunos como novela musical⁴, la obra se asienta en diez episodios o mosaicos alternativamente presentados por dos voces narrativas diferentes, con excepción del último que rompe este orden para conservar la instancia narrativa del capítulo precedente. La primera de estas voces, encargada de abrir y cerrar el relato, pertenece al protagonista; la segunda a un narrador en tercera persona.

En los pasajes impares, según nuestra numeración, el "yo" protagónico reconstruye su pasado a través del hilo de su memoria, pero ubicando claramente el proceso de enunciación en un presente insinuado con el verbo "Miro" que da inicio a la narración. Estos fragmentos, en los que recae la fuerza emotiva del texto, pues incorporan una perspectiva involucrada en el acontecer expuesto, son muchas veces reflexivos y dirigidos siempre a un oyente no personificado pero identificado nominalmente como "el hermano de la niebla".

La trabazón cronológica de estos episodios describe una línea ascendente en tres niveles, correspondientes cada uno de ellos a un pasado lejano, un pasado más próximo y un presente absoluto. Así, del inicio referido a la infancia, la adolescencia y el gusto por los conciertos de música rock se pasa a la representación de la matriz central de la novela: el proceso de descomposición de un sector juvenil atrapado en el turbulento espacio de la droga y el ruido, para seguidamente asumir desde el presente la descripción objetiva de los hechos finales. Sin embargo, la exposición de recuerdos no comporta una linealidad, se advierten pequeñas fracturas dadas por momentos que explicitan la vuelta al tiempo y al lugar desde donde efectúa el proceso enunciativo, sin que, por otro lado, exista la fijación previa de ese ámbito espacial:

Ella se acercó más y cogió mis manos llevándolas a sus senos y le aseguro, mi hermano de la niebla, que me estaba orinando. . . (p. 56).

. . . veía mover los músculos y los huesos pero no estaba, también oía el latido incesante del corazón pero no sentía el corazón, no tengo ninguna prueba de haber vivido aquellos momentos como tampoco la tengo ahora tras el cristal. (p. 134)

4. Víctor Manuel Ruiz. "Conciertos del desconcierto una novela musical", *Magazín Dominical, El Espectador*, Bogotá, septiembre 13 de 1981.

Tal interpolación de tiempos y espacios velados al lector le confiere a la novela las características de "rareza y exotismo" que cierta crítica ya ha comenzado a endilgarle. Elementos sueltos sin engranaje aparente que adquieren perfecta ubicación en un sistema compositivo lógico y consciente tras la lectura del capítulo final. Sólo en éste el protagonista se descubrirá muerto, despojado de su envoltura física mas no así de su conciencia, exponiendo sus recuerdos a un oyente que se intuye en una condición de inmaterialidad semejante a la suya, narrando su propio entierro y sin embargo, dejando la abertura tras la cual se cuela la imprecisión de una muerte verdaderamente consumada.

Si bien es cierto que en la literatura latinoamericana historias narradas por muertos han sido ensayadas por otros autores, la instauración de este verosímil mítico en *Conciertos del desconcierto* adquiere una nueva dimensión al ser proyectado como el elemento capaz de alterar y contrastar con la verosimilitud y la autenticidad reales que caracterizan el universo representado en la obra. El especial empleo y disposición de este recurso logra impregnar la comprensión total de la novela para dejar en el lector la sensación de estupor, perplejidad y "desconcierto" anunciada en el título. Con ello *Conciertos del desconcierto* como simple sintagma enunciativo no admite un elemental juego de palabras con efectos paranomásticos, pues define un sistema semántico capaz de envolver no sólo las peripecias del protagonista sino la percepción última del lector.

Sin embargo, aspectos que a la luz del análisis se revelan como los mejores logros de la novela son rechazados por algunos lectores que, como el narrador colombiano M. Tulio Aguilera Garramuño, cuestionan la elección misma del tema —al considerarlo degradante para una novela— y creen resumir la significación última de la obra en un juicio como el siguiente: ". . . la droga es perniciosa si se abusa de ella, pero si se sabe controlar, puede abrir la puerta de la conciencia y liberar al hombre de las represiones y contribuir a crear un mundo mejor y más feliz"⁵. Como degustadores y consumidores de una expresión artística nos es perfectamente válido acoger o rechazar determinados temas según nuestra peculiar relación con los mismos; lo que no quiere decir, en ningún momento, que esta apreciación se convierta en patrón valorativo capaz de

5. M. Tulio Aguilera Garramuño. "La prosa del herrero tocando piano con un mazo", *Magazín Dominical, El Espectador*, Bogotá, octubre 4 de 1981.

rendir cuenta de un producto estético, sea cual fuere. Una perspectiva carente de otros principios que los dados por la simple intuición o el mero gusto personal lejos de ubicarnos en la línea correcta, encubre los verdaderos alcances de una realidad estética que por su conformación disgusta la cartesiana noción de orden y armonía que idealmente creemos encontrar en el mundo externo, haciéndonos olvidar la existencia histórica de ciertos fenómenos que, como el movimiento hippie y la música rock, responden a presiones de un sistema social descompuesto. Es pues imprescindible a un ejercicio crítico que se precie de tal, y esto sin ánimo alguno de esquematismo, poner en práctica principios objetivos fundados en el análisis, la investigación y la teoría literaria capaces de superar la tentación a la preceptiva crítica facilista, tan común y fatal entre nosotros.

En líneas anteriores señalábamos la relación de afinidad existente entre el protagonista y su entorno, y cómo desde esta perspectiva nos era comunicada la mayor parte de sus vivencias. Ahora bien, la novela no carece por ello de una postura crítica que, aun cuando permanece escamoteada tras el velo de la complicidad y la aceptación, recorre la totalidad del discurso ficcional, ubicándose en tres niveles de captación distintos pero complementarios y sobre los cuales se asentará la visión de mundo de la novela.

De esta manera, un primer nivel descubre la conciencia del "yo" protagónico; conciencia capaz de detectar el desajuste social generador del malestar existencial y al que ésta opone la evasión y el subterfugio:

Salir, regresar, volver a salir y regresar a casa con el mismo deseo de echarnos cuesta abajo en la búsqueda incansable de algo nuevo que nos aleje del cansado mundo. (p. 10)

Huír de la agobiante realidad para poder soportar el manicomio ciudadano, esa cantidad de seres estúpidos que pasan por la calle con sus caras gastadas de oficinas. (p. 90)

Al anterior se suma el plano de la inconsciencia, aquel de las visiones y alucinaciones producto de las drogas, que es autocrítico y desde el cual el protagonista percibe la alienación, la falsedad y los poderosos intereses económicos que corroen el mundo de "paz y amor de los hermanos":

. . . la venida del Anticristo no existe ni para el pasado ni para el presente ni para el futuro, son sólo montajes espectaculares hechos por el gringo. . . quien sabe lo que hay detrás de todo esto, yo mismo siento terror de pensar que el aparato movilizador del profeta del ruido logre su objetivo y en cinco años me encuentre una juventud convencida y dispuesta ante él. (p. 133)

Entre ambos se incorpora la visión del narrador omnisciente, esa voz en tercera persona que narra invariablemente los capítulos pares y cuya perspectiva al estar distanciada de lo narrado, opera como la conciencia crítica reveladora de los pensamientos y sentimientos no explicitados por los personajes. Descubre lo que el protagonista no puede saber de los otros e intenta explicar el guto por el ambiente alucinado de los conciertos desde una posición más que descriptiva, portadora de una denuncia:

. . . recogidos unos entre otros, no podrían respirar bien, menos escuchar bien o ver bien o sentirse bien con el calor y el sudor pegando sus ropas al cuerpo y las caras pálidas, sin embargo no tenían para escoger, los otros programas estaban entre los veintidos jugadores tras la pelota, o la película de dieciocho con unas tetas al aire, o las dos horas en el billar tocándose las bolas. . . no eso no, esto es lo de ellos y necesitan ese olor de perro que lanzan, mezclado con marihuana y alcohol, fragancias coloniales y orgasmos ocasionales revueltos en el basural de las comidas. . . (p. 43)

. . . el retorno a la infancia sin salir de su escondite para huir de la dura realidad a la cual se veían enfrentados cada día, esa realidad de enfermos viciados, habitantes de las nubes, durmientes perdidos de los sueños o soñadores lejanos al despertar. (p. 69)

Aspectos como los brevemente señalados impiden asumir muchos de los argumentos expuestos por el escritor Aguilera Garramuño en torno a lo que el llama el "mensaje" de esta novela, pues queda en claro que éstos se fundan en una mínima parte del discurso ficcional. Pensamos, por el contrario, que el proyecto ideológico de *Conciertos del desconcierto* enmarca tres instancias que irradian diferentes niveles o formas de aprehender y vincularse con un mismo núcleo problemático; de ahí la imagen múltiple que adquie-

re el fenómeno representado, imagen que logra trascender lo meramente aparential para situarse en los límites de la real significación del movimiento rock en Latinoamérica. Así, la música del ruido, elemento motor de las acciones, es dotada de contenidos progresivamente antagónicos —la música como salida al caos, materia de consumo, lucrativa inversión económica— que van delineando una estructura de poder capaz de transformarla en instrumento de alienación y penetración ideológicas. Otro tanto sucede con la caracterización de Macarius, ese ídolo creado a fuerza de grandes campañas publicitarias y cuyos monólogos y discursos, al igual que las letras de las canciones, merecerían comentario aparte por concentrarse en ellos las consignas, ansiedades y expectativas del llamado movimiento hippie.

La realidad caótica que lleva a ese hombre anónimo —por ello colectivo— a un desasosiego existencial constante y a una desubicación perenne es la revelación final de la novela. Un sistema de vida resquebrajado que necesariamente exige la búsqueda de una alternativa de escape, en este caso por vía de la evasión a un mundo ficticio cuyos mecanismos termina por atrofiar el potencial transformador del hombre. En el plano de las referencias reales, integrado no sólo por el hecho objetivo e histórico aludido sino por el cúmulo de imágenes y procesos de interpretación, mistificación y aun mitificación elaborados alrededor de éste, *Conciertos del desconcierto* se sitúa en aquella perspectiva que ha definido la cruzada del rock como un movimiento pequeño burgués fuertemente contestatario, pero, sin embargo, enfrentado con endeble armas al "establishment". Se refuerza sin duda la división desmitificadora de un fenómeno palpitante todavía, pero lo suficientemente alejado en el tiempo como para emprender un balance crítico del mismo; balance que en labios de John Lennon⁶ no difiere mucho de lo expresado por uno de los personajes de Giraldo:

. . . levantarles también nuestros falsos ídolos blandiendo detrás de ellos nuestra energía y poder, es como responderles con su propia mierda dándonos a beber el agasal del sudor. . . abrir el camino a los que vendrán que al igual que a nosotros los tendrán adormilados en los primeros años y luego en la edad del rompimiento tienen que alcanzar una ve-

6. "En el fondo las cosas no han cambiado. Nos hemos vestido ropas que tienen más aparato y colorido, y hay mucha gente melenuda por ahí. Hemos hecho lo que nos mandaron hacer. Los mismos pillos controlan las cosas, las mismas personas mandan en todo". (Cf. Roberto Muggiati. *Rock el grito y el mito*, Siglo XXI, México, 1974, p. 89.

locidad mayor, serán caballos desbocados sin jinete, sus cascos acelerados galoparán incansables para llegar de nuevo al sitio de partida y volver a nacer en un circuito interminable. (p. 47)

La relación final de los hechos, el suicidio del protagonista y el proceso reflexivo que emprende a partir de este estado, constituyen sin duda el espacio de mayor complejidad significativa y de más alto contenido simbólico de la novela. Su justa comprensión reclama el enlace con otros estadios del trabajo creador, pues el enunciado lingüístico no es, en este caso, el portador absoluto de la totalidad semántica del texto ya que buena parte de ella recae en la disposición formal de la trama.

La peculiar organización del acontecer de esta novela se construye sobre una estructura circular que se asimila a la visión de mundo contenida en la misma. Nuestro criterio se funda en la relación de reciprocidad existente entre el final y el comienzo del relato en la medida en que ambos parecieran fundirse en uno solo, para optar por una salida abierta a múltiples interpretaciones.

Veamos. El episodio final, más claramente perceptible en sus últimas líneas, retoma el mismo punto de vista con el cual se da inicio al relato, es decir se vuelve al mismo tiempo verbal y al mismo narrador protagónico, rompiendo así la rigurosa alternabilidad de voces narrativas características en los nueve episodios restantes. Esta alteración estructural, no aleatoria en absoluto, determina la conexión orgánica del final y el inicio en una suerte de "circuito interminable" que si bien evidencia el truco de un muerto refiriendo su historia, impide precisar si tales recuerdos comienzan antes o después del entierro del protagonista, o en el justo instante en que "el primer golpe de tierra golpea el vidrio", es decir el momento en que comienza a ser sepultado.

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

En los tratados de Simbología y en la mitología universal el agua es el elemento regenerador y fecundador por excelencia y una in-

mersión en ella, en palabras de Mircea Eliade, "simboliza la regresión a lo preformal, la regeneración total, el nuevo nacimiento, pues una inmersión equivale a la disolución de las formas, a una reintegración al modo indiferenciado de la preexistencia"⁷, dialéctica de alguna manera subyacente en las imágenes finales —"como si me estuviera sumergiendo en el agua"— e iniciales —"cuando queremos dejarnos llevar de la corriente sumergidos en su largo viaje"— de la novela.

La muerte del protagonista no es, tal se ha expresado en algunos comentarios, el final lógico correspondiente a las normas de la moral burguesa y la religión cristiana; debe ser entendida más bien como la insinuación de un re-comenzar, como la capacidad y necesidad humanas de emprender constantes búsquedas y de trazar e idear salidas a una realidad agobiante, aun cuando tropiece y caiga en intentos fallidos. Y es, paralelamente, la condenación y fracaso de uno de esos intentos: la imposibilidad de dar solución individual a problemas colectivos, explicación última que habría que buscar en el proceso histórico de la evolución social de los pueblos.

TERESA CABAÑAS, Egresada de la facultad de letras de la Universidad Central de Venezuela, Crítica literaria. Ha publicado en varias revistas latinoamericanas.

7. Mircea Eliade, *Tratado de Historia de las religiones*, Era, México, 1975, p. 178.