

**Maarten Steenmeijer,**  
**El rock anglosajón en la narrativa postfranquista:**  
**Antonio Muñoz Molina y Ray Loriga**

El rock como cultura universal

Se suele –aunque cada día menos– conceptualizar la adolescencia como la fase más efímera y provisoria de nuestra vida y asociarla con el cambio, la transición. Aparte de la dimensión temporal inherente a estos conceptos es importante destacar sus connotaciones paternalistas y morales. Así, los rasgos dominantes de la adolescencia no sólo serían la brevedad y la transitoriedad sino, asimismo, la inestabilidad y la inconsistencia. O para decirlo en términos más contundentes, la manera de ser y la cultura del adolescente –sus valores, sus normas, sus creencias, sus opiniones, sus conocimientos, sus gustos, sus actitudes, sus aspiraciones– se caracterizarían por la falta de solidez, de coherencia, de lógica, de *razón*.

Sin duda, estamos ante unos juicios –o, mejor dicho, prejuicios– que suponen la convicción de que no hace falta tomar en serio la cultura de los adolescentes o que incluso tienden a poner en entredicho su propia existencia.

Sin embargo, ya en los años cincuenta podían vislumbrarse las primeras grietas en el baluarte de estas ideas recibidas. La razón es obvia: se trata de la década en que los adolescentes crearon o encontraron una expresión cultural capaz de manifestarse con una fuerza sin precedentes. Me refiero, claro está, al rock 'n' roll, esa 'música del diablo' (como la tildaban los representantes del orden establecido más asustados y fanáticos en sus ataques contra los nuevos ritmos) cuya masiva invasión del ambiente simbólico fue posible gracias a ciertas circunstancias político-culturales (la ósmosis entre el mundo de los negros y de los blancos; el creciente papel del ocio y del *entertainment* en la vida cotidiana), técnicas (los desarrollos explosivos en la amplificación, grabación, distribución y promoción de la música) y económicas (el mayor poder adquisitivo de los adolescentes).

Contrariamente al jazz –música supuestamente subversiva asimismo pero relacionada más bien con la madurez recién estrenada– el rock 'n' roll reivindicó una manera de ser y una cultura exclusivamente adolescentes. Y ello con tanta vehemencia, a tan gran escala y con tanto éxito que las críticas, sospechas y condenas no tardaron en manifestarse en la propia industria de la música y entre el público general. En su excelente estudio *The Sound of the City* Charlie Gillett apunta con gran tino las tres razones principales de esta contestación: “[...] rock and roll songs had too much sexuality (or, if not that, vulgarity), [...] the

attitudes in them seemed to defy authority, and [...] the singers either were Negroes or sounded like Negroes” (Gillett 1971: 21).

Sin menoscabo de la carga rebelde y revolucionaria del rock 'n' roll creo importante destacar que se trataba de un fenómeno que no sólo se escapaba del control del orden establecido sino, asimismo, del control de los propios protagonistas, cuyos móviles y ambiciones eran, ante todo, profesionales y apenas políticas, mentales o culturales. Así, Elvis Presley no quería cambiar el mundo ni revolucionar la música sino encontrar un público para las canciones que le gustaba tocar. Buscaba su sitio *dentro* del sistema e industria del *entertainment business*, como queda ilustrado por el hecho de que, ya en el comienzo de su carrera, aspirara a aparecer en shows televisivos con una audiencia adulta masiva y presentados por artistas establecidos como los Dorsey Brothers y Milton Berle. Presley no estaba contra ellos sino con ellos, como muestra su vergonzante participación en sketches que más que expresar el rock 'n' roll se burlaban de él. El humilde y tímido cantante del sur de los Estados Unidos no tenía la menor sospecha de que

no other activist or popular hero has better defined the meaning, potential, and shortcomings of the modern American birthright –no other figure has mixed the ambitions and risks of American myth so promisingly– as Elvis Presley. He defined revolt, aspiration, opulence, humility, pettiness, generosity, frivolity, significance, prodigy, waste, renewal, corruption, dissolution, and a kind posthumous transcendence (Gilmore 1998: 19).

En términos más lapidarios se podría afirmar, pues, que la revolución del rock 'n' roll llegó a revelarse como mucho mayor, mucho más importante y mucho más vasta que la suma de las aspiraciones de los artistas implicados.

Me doy cuenta de que, partiendo de criterios estrictos, las afirmaciones susodichas sobre el surgimiento revolucionario de esta cultura adolescente pecan de ser demasiado generales por el hecho de que los desarrollos señalados se produjeron, ante todo, en los Estados Unidos, el país donde en los años cincuenta nació y creció el rock 'n' roll. Creo, empero, justificada esta manera de proceder por el hecho de que el rock 'n' roll o, como luego se diría, el rock –símbolo y encarnación por antonomasia de la emancipación cultural del adolescente– no tardara mucho en convertirse en un fenómeno universal. El paso definitivo en este proceso fue la ‘invasión británica’ que se produjo a mediados de los sesenta y que fue encabezada por los Beatles. Así como en el caso de Elvis Presley y los otros pioneros del rock 'n' roll, el fenómeno iba a ser mucho mayor de lo que los implicados habían pensado o aspirado. Si el propio cuarteto de Liverpool sólo contaba con un éxito pasajero, la realidad resultó ser muy distinta. Pues es sobre todo gracias a los Beatles que lo raro y lo exótico iban a ser algo familiar y que el rock fuera definitivamente un fenómeno cultural universal. Y es sobre todo gracias a los Beatles que el rock pasó de ser una canción de dos minutos y

tres acordes y dio los primeros pasos en el *high art*, un proceso que llegó a ser irreversible a partir de su álbum *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967). Según afirma James Miller en su apasionado libro sobre el surgimiento del rock 'n' roll *Flowers in the Dustbin*:

Inspired by the Beatles, a new generation of performers, from Bob Dylan to Jim Morrison and the Doors, helped choreograph a cultural revolution that turned rock and roll from a disparaged music for kids into a widely watched, frequently praised mode of serious cultural expression (Miller 1999: 16).

Se trata de un cambio no sólo cualitativo sino, asimismo, cuantitativo. La contracultura se convirtió en cultura, la confusión en difusión. El rock tuvo una 'mainstream acceptability' (ibid.) cuyas consecuencias han sido enormes, pues a partir de los Beatles los dominios del rock no han dejado de multiplicarse y de extenderse, tanto en el espacio como en el tiempo. La música de los adolescentes iba convirtiéndose en la música de todos, desde los más jóvenes hasta los más viejos, desde América hasta África y Asia. Si antes había que buscar el rock en determinados locales y canales, desde hace algún tiempo ya forma parte de los programas de los conservatorios y es una escucha obligatoria por todas partes: en las tiendas, en los restaurantes, en las fábricas... Si en sus primeras fases el rock fue rebelión y romanticismo, ahora la publicidad lo usa como banda sonora de la nostalgia.

En función de los cambios señalados no son de sorprender afirmaciones como la de Miller, según el cual el rock tiene muchos rasgos de una 'finished cultural form', con lo cual quiere decir que el rock ha llegado a ser 'a more or less fixed repertoire of sounds and styles and patterns of behavior' (ibid.: 18). En *The Mansion on the Hill* Fred Goodman da otro paso más cuando sospecha que ahora, según parece, el sentido último del rock es la adquisición de poder y dinero (Goodman 1997: xii).

No es difícil estar de acuerdo con Miller y Goodman, aunque se podría poner en entredicho el presunto agotamiento del rock como fuerza innovadora teniendo en cuenta la terca e importante presencia del rock en los márgenes. Además, cabe recordar que el rock 'n' roll de los años cincuenta surgió precisamente por la desviación o 'traición' de sus raíces y su conversión en "something more marketable, more calculated, more self-consciously constructed" (Richey and Dettmar 2001: 170). Pero éste no es el lugar apropiado para profundizar el debate sobre la autenticidad del rock. Lo que me importa aquí es poner de relieve el innegable hecho de que el rock es la primera forma de arte popular que ha llegado a tener una presencia universal y que es un constituyente vertebrador de la cultura global que se ha ido forjando en las últimas décadas.

Es necesario insistir en el papel decisivo y predominante que ha tenido –y sigue teniendo– el rock anglosajón en este proceso. Su presencia universal no

sólo puede comprobarse en el hecho de que la gran mayoría de las estrellas de rock que tienen fama y prestigio universales tenían y tienen su origen en los Estados Unidos y en Inglaterra sino, asimismo, en el hecho de que todas las formas y subformas importantes del rock, por inventivas, creativas o híbridas que sean, tienen sus raíces artísticas en estos dos países, desde el ska y raggae de Jamaica (que remontan al rock 'n' roll y rhythm & blues de los años cincuenta) hasta la música ye-yé brotada en los años sesenta en la España franquista, que era evidentemente emuladora de la de los Beatles y otros grupos británicos y que, como no estaría de más traer a la mente, no habría florecido con tanta abundancia sin la avalancha de músicos extranjeros que buscaban fortuna bajo el sol ibérico (ver Oró 2001).

No es difícil comprobar que la presencia privilegiada del rock anglosajón también se encuentra en la literatura, como pueden ejemplificar novelas recientes de distintas literaturas nacionales como *The Ground Beneath Her Feet* de Salman Rushdie, *Tomboy* de Thomas Meinecke, *Soloalbum* de Benjamin von Stuckrad-Barre, *Populärmusik från Vittula* de Mikael Niemi, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* de Enrico Brizzi, *Destroy* de Isabella Santacroce y *Extension du domaine de la lutte* de Michel Houellebecq.

Al estudiar la presencia del rock en la narrativa postfranquista me decanto, pues, por centrarme en el rock anglosajón. Pero antes de entrar de lleno en la cuestión que me ocupa aquí hace falta esbozar el marco teórico que me parece el más idóneo para entrar en un terreno que, si no me equivoco, apenas ha sido explorado hasta ahora. Mi punto de partida es que en la literatura el rock funciona como intertexto. Así, manejo este concepto en su significado amplio, según el cual los “systems, codes and traditions of other art forms and of culture in general are also crucial to the meaning of a work of literature” (Allen 2002: 1). Por consiguiente, considero el rock como un idioma dominado por sistemas, códigos y tradiciones específicos y complejos que puede producir intrincados patrones de significados en otros medios y en otros idiomas dominados por otros sistemas, códigos y tradiciones. Según esta concepción global, la intertextualidad, más que *reflejar* ciertos significados (citas, ecos, alusiones, préstamos) *produce* significados.

Hablando en términos más concretos creo que, comentando los intertextos del rock, las preguntas más pertinentes que se imponen son éstas: ¿de qué tipo de intertexto se trata? ¿Cómo *funciona* el intertexto y qué *significa*? Me parece importante, en primer lugar, establecer la naturaleza del significante del intertexto rockero –ritmo; sonido; letra; imagen; mito– y determinar si el intertexto funciona como genotexto (es decir, como texto que expresa o evoca las fuerzas ‘primitivas’ del orden semiótico) o como referencia a una realidad histórico-cultural o existencial concreta. Luego, teniendo en cuenta el contexto literario específico en que funciona el intertexto, habrá que esbozar sus posibles signifi-

cados concretos, como pueden ser el de ‘banda sonora’ o de lugar de memoria o de espacio existencial o de expresión de impulsos y deseos pre-rationales.

Por razones de espacio me limito a comentar sucintamente dos novelas que pueden considerarse como representativas de dos generaciones de narradores postfranquistas, *El jinete polaco* (1991) de Antonio Muñoz Molina y *Héroes* (1993) de Ray Loriga. En función de los comentarios necesariamente breves de estas dos novelas espero poder concluir con unas afirmaciones tentativas sobre las funciones y los significados del rock en dos distintas generaciones de narradores postfranquistas.

### *El jinete polaco*

El tema central que determina el marco y la estrategia discursiva de *El jinete polaco* –según el propio autor su novela más autobiográfica hasta entonces– es la memoria o, mejor dicho, la recuperación de la memoria. El protagonista, Manuel, es un hombre de 36 años que a la edad simbólica de los dieciocho años (o sea, *nel mezzo del camino*) escapó del ambiente provinciano y la sociedad franquista en que había nacido y crecido para convertirse en un intérprete nómada que reniega de sus raíces. Un accidente que sobrevivió por los pelos y el encuentro con Nadia (la hija de un exiliado de su ciudad de origen) le provocan un brusco cambio de actitud respecto a su pasado: su rechazo terminante se convierte en un interés fervoroso que se traduce en una vehemente búsqueda de su propia historia y la de Mágina, su ciudad de origen. Así es que, movida por la memoria y la imaginación y alimentada por el amor pasión vivido con su nueva amante, se desencadena una historia que, además de descubrir o recuperar la infancia y la adolescencia de Manuel, evoca unos ciento cincuenta años de historia local.

*El jinete polaco* tiene tres partes, “El reino de las voces”, “Jinete en la tormenta” y “El jinete polaco”. Es sobre todo en la segunda parte que el rock tiene un papel importante, como ya sugiere el propio título, la traducción del título de una legendaria canción de los Doors, *Riders on the Storm*. Abundan las referencias a canciones y estrellas del canon del rock como los Doors, Lou Reed, Eric Burdon, Otis Redding, Janis Joplin, Creedence Clearwater Revival, Ike & Tina Turner, Led Zeppelin. Todas estas referencias remontan a la segunda mitad de los años sesenta y la primera mitad de los años setenta y representan a la generación de artistas que provocó y encarnó la revolución cultural a la que alude James Miller en el párrafo de *Flowers in the Dustbin* citado arriba. Casi huelga decir, sin embargo, que esta revolución brilló por su ausencia en Mágina con su ambiente marcado por la dictadura. En la Mágina franquista evocada por Muñoz Molina las canciones y las estrellas del rock no simbolizan una realidad sino un deseo: el deseo del escape, el ansia de la libertad:

[...] subo de dos en dos las escaleras hasta mi cuarto del último piso y mientras me pongo ropa limpia escucho un disco a todo volumen, la voz salvaje de Jim Morrison, *Break on through to the other side*, y la música acaba de revivirme, me desprende de la fatiga y de la realidad como si me arrojara al oírlo a las aguas tumultuosas de un río (Muñoz Molina 1991: 315).

Las numerosas y repetidas referencias a canciones como *Riders on the storm* y *Take a walk on the wild side* –y la incorporación de sus letras y sonidos en la narración– vienen a funcionar, al nivel discursivo, como un zumbido litánico que encarna el movimiento anhelado por Manuel y sus compañeros y, al nivel referencial, como la promesa de otro mundo:

[...] murmuraba letras de canciones, *Riders on the storm*, *Hotel Hell*, *The house of the raising* [sic] *sun*, *Brown sugar*, pero no viajaba a cien kilómetros por hora y a través del desierto en dirección a San Francisco, sino que cabalgaba por una vereda entre las huertas y los sembrados de Mágina sobre una yegua vieja [...] (ibid.: 308).

El desfase al que alude este pasaje no sólo es espacial sino también temporal: en la época en que Manuel soñó con estar en San Francisco –el ombligo del mundo hippy– o en la isla de Wight –escenario de uno de los festivales de rock más legendarios– el movimiento hippy y el legendario festival de rock ya habían pasado a ser historia. El desengaño se produce con algún retraso:

[...] pues no me daba cuenta entonces de que la mayor parte de las voces que oía en los discos eran voces de muertos, y de que las promesas de libertad fulgurante que venían a ofrecerme se habían extinguido varios años atrás. Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison, Otis Redding, estaban muertos cuando a nosotros nos revivían sus discos, de Eric Burdon y de Lou Reed nos dijeron que eran muertos en vida, aniquilados por la heroína y el alcohol, las canciones de los Beatles que más nos gustaban pertenecían a un pasado lejano, que había existido cuando nosotros sólo oíamos las novelas de Guillermo Sautier Casaseca y esas canciones de Antonio Molina que me seguían deparando a traición una dulzura insoportable. íbamos a llegar tarde al mundo, pero no lo sabíamos, nos preparábamos avariciosamente para asistir a una fiesta que ya había terminado [...] (ibid.: 345-346).

En la novela de Muñoz Molina, la importancia existencial del rock está clara y casi exclusivamente relacionada con la adolescencia. La nueva vida que Manuel ha montado fuera de su ciudad y país de origen no tiene mucho que ver con las fantasías rockeras de su adolescencia. Se trata de una existencia aséptica, solitaria y llena de angustias y dudas del que el rock ha sido exiliado. Es significativo que cuando Manuel se rescata gracias al encuentro con Nadia la música vuelva a formar parte de su sentimiento de la vida pero también lo es que ahora se trate de música pop más bien blanda o *light* (Carole King; Roberta Flack) y que el

“jinete de la tormenta” de los Doors (*low art*) haya cedido el paso al “jinete polaco” de Rembrandt (*high art*)<sup>1</sup>.

La historia de Manuel se revela como una empresa modernista que procura, *mixing memory and desire*, recuperar o incluso crear un pasado, una identidad. Por imaginativa y provisional que sea la empresa discursiva del protagonista –en que se difuminan las barreras entre lo ficticio y lo real– no sería erróneo concluir que, en esencia, aspira a una reconciliación existencial con un pasado y unas señas de identidad rechazados o incluso negados en un principio y a una (re)construcción de un tiempo, un espacio y una tradición específicos y concretos.

### *Héroes*

Se podría sostener que *Héroes* de Ray Loriga es, asimismo, una novela que expresa un agudo rechazo de la identidad impuesta por la familia, el momento histórico y las circunstancias concretas del protagonista y que, además, elabora una lucha existencial por superar o trascender esta identidad. Pero me apresuro a añadir que lo es de una manera menos evidente y menos segura puesto que el discurso de Loriga carece de la coherencia narrativa (o incluso teleológica) que, en el fondo, estructura la novela de Muñoz Molina. Entre la amalgama de textos cortos que constituyen *Héroes* no se tienden los puentes necesarios para que se desarrolle una narración lógica y ‘completa’. Contrariamente a *El jinete polaco*, *Héroes* se resiste a dejarse encuadrar en una cronología y a distinguir nítidamente entre las distintas formas y perspectivas de narrar (yo, tú, él, nosotros) y los diferentes niveles de realidad (realidad ‘real’, recuerdo, fantasía, sueño).

Con todo ello, no sería imposible postular la presencia de un narrador que protagoniza el discurso de *Héroes*, aunque no falten razones y argumentos para mitigar o incluso rebatir esta afirmación. Un motivo importante para decidir por la (omni)presencia de un solo narrador sería el que todos los fragmentos que constituyen *Héroes* tienen en común un sentimiento de la vida marcado por un profundo descontento y una soledad radical –a este respecto es significativo que apenas haya referencias a espacios y tiempos concretos.

En base a los escasos datos provistos por el texto, sería coherente afirmar que el discurso se desarrolla en los años noventa en España pero si añadiera que el narrador que lo protagoniza vive en Madrid diría más que el propio texto. Igual de imprecisas y escasas son las referencias a elementos constitutivos de la identidad del yo narrador como son su familia, su formación, su situación económica, etcétera.

La imprecisión narrativa, temporal y espacial encarna, a mi modo de ver, una estrategia discursiva que concuerda con el propósito existencial del yo narrador,

---

<sup>1</sup> Véase el estudio de Martina Mauritz en este volumen (ilustración 3).

que se podría resumir como la búsqueda de la desalienación, el desarraigo o incluso el olvido. Pero además de deshacerse de una existencia y una identidad concretas, el protagonista construye una existencia y una identidad o, mejor dicho, intenta hacerlo acudiendo a canciones de rock. Las esperanzas y expectativas son grandes:

#### ¿QUÉ ESPERAS DE TUS CANCIONES?

Bien, estoy aquí metido, en mi cuarto, y las canciones van saliendo y yo sólo espero que no me dejen tirado, espero de las canciones todo lo que no me han dado mis padres, ellos eran muy buenos con los consejos y con las minas. Ponían millones de minas en el pasillo, decían, chico estamos a tu lado, sólo queremos ayudarte, pero cuando salía al pasillo sólo veía sus minas escondidas debajo de la moqueta. Espero poder andar por encima de mis canciones más tranquilo de lo que andaba por encima de los pasos de los demás (Loriga 1996: 63).

Anulando la realidad 'real' y recurriendo a las canciones de rock, el yo intenta montar una realidad simbólica en que espera una existencia más feliz o, por lo menos, más soportable.

Se impone la pregunta si sería posible interpretar los propios textos producidos por el narrador como la realidad simbólica anhelada. Hay varias razones para dar una respuesta negativa. Es verdad que la extensión y la intensidad de los textos son muy afines a las que caracterizan las canciones de rock pero también lo es que los textos del yo son más intrincados y que les falta la inmediatez de aquéllas. Además, los textos expresan más la propia lucha existencial que el resultado anhelado, es decir la superación del descontento, del desengaño, del desarraigo. Esto vale incluso para los fragmentos en que el (presunto) protagonista va de gira (o se imagina ir de gira) con un grupo de rock por Australia y los Estados Unidos participando en las experiencias que suelen asociarse con este tipo de vida y, así, 'viviendo' la mitología del rock llena de nomadismo, sexo y otras extravagancias. El yo no alcanza la plenitud y estabilidad existenciales deseadas, por lo cual *Héroes* no llega a ser la historia virtual o imaginada de una estrella de rock sino que sigue siendo el discurso de una existencia desgarrada que *espera* salvarse en el rock.

Me parece relevante recalcar la connotación religiosa del verbo manejado aquí –salvarse– teniendo en cuenta el carácter sagrado que el yo atribuye a estrellas de rock como Jim Morrison, Lou Reed, Bob Dylan y David Bowie. Incluso se podrían interpretar los textos que integran *Héroes* como la plasmación verbal de ejercicios espirituales en que las estrellas de rock sirven como guías espirituales.

Entre los ídolos rockeros a los que refiere *Héroes* sobresale David Bowie, anexionado por el narrador como el salvador entre los salvadores: "David Bowie es el único capaz de librarte del pánico. Lleva mucho tiempo cuidando de todos los ángeles y puede cuidar de nosotros si aprendemos a confiar en las canciones"



(ibid.: 37). La singular importancia de la persona y la obra de David Bowie en la novela de Loriga se revela ya en el título y la dedicatoria, que refieren, respectivamente, a una de las canciones más conocidas del artista inglés (*Heroes*) y a su creación más famosa y emblemática (*Ziggy Stardust*). El denominador común temático de estos dos paratextos es la metamorfosis, aunque hace falta añadir que las dos creaciones del cantante inglés se distinguen en su grado y su intensidad. Así, *Heroes* sólo expresa la *posibilidad* del cambio aunque sea “just for one day” (sólo por un día), palabras que en la canción de David Bowie están marcadas por un sustrato en que la esperanza fervorosa y la resignación melancólica confluyen en un oxímoron.

Si *Heroes* se caracteriza por la ambigüedad y la incertidumbre, el álbum *Ziggy Stardust*, en cambio, celebra copiosamente la metamorfosis. *Ziggy Stardust* fue la creación que traería a David Bowie el prestigio y la fama y que le convertiría en el paradigma del *glam rock*. En los años anteriores, David Bowie había buscado frenéticamente una identidad artística que le transformara en la estrella de rock que quería ser. El primer paso fue sustituir su propio nombre –David Jones– por el de David Bowie, el segundo fue una impresionante serie de cambios de identidades musicales –el mod pop, el rock psicodélico, el rock progresivo, el folk–, ninguna de las cuales le rindió el reconocimiento deseado.

En *Hunky Dory* (1971), el álbum inmediatamente anterior a *Ziggy Stardust*, David Bowie explora la imagen ‘gay’ que en los años siguientes explotaría con gran exuberancia. Sus referencias explícitas a iconos del rock como John Lennon, Bob Dylan y Lou Reed en *Hunky Dory* son un prelude, asimismo, de *Ziggy Stardust*, cuyo protagonista (y presunto alter ego del cantante) puede considerarse como “a construct of rock’s archetypes” como, por ejemplo, Vince Taylor, Peter Green, Lou Reed, Jim Morrison y Mick Jagger (Pegg 2002: 212).

Hay semejanzas llamativas entre esta fase decisiva en la carrera de David Bowie y el fragmento de vida representado en la novela de Loriga, tanto en su fondo como en su forma. Bowie y el yo narrador de *Héroes* comparten un frenético intento de trascender la propia existencia acudiendo al rock e invocando a algunos de sus iconos más prestigiosos. Los paralelismos se revelan incluso en la misma preferencia por cantantes como Jim Morrison, John Lennon y Lou Reed, prominentes presencias en ambos ‘textos’. Pero no son menos importantes las diferencias entre la empresa de David Bowie –quizás sería más apropiado decir David Jones– y la del yo que protagoniza *Héroes*. Así, conviene recalcar que la primera se caracteriza por la exteriorización y la segunda por la interiorización, una diferencia que se expresa, asimismo, en los distintos dominios en que se desarrollan los dos ritos de pasaje: la vida profesional (que ya en sí misma implica una metamorfosis) en el caso de Bowie y la propia existencia (es decir, la vida desnuda) en el caso del protagonista de *Héroes*. Quizás no carezca de importancia, asimismo, el hecho de que la empresa de David Jones se desarrolle en la música y la del personaje de Loriga en la palabra, lo que podría

implicar una autocrítica de la literatura, cuyo poder transformador sería menor que la de la música o, para ser más concreto, la del rock (recuérdese que, contrariamente a David Jones, el yo se queda exiliado en el anonimato). ¿O conviene interpretar el desengaño, el cinismo, el fracaso y la desesperación del yo como emblemas del clima existencial en la España de los noventa?

Sea como fuese, queda claro que en *Héroes* se desarrolla un importante diálogo con la obra y la persona (o el personaje) de David Bowie, como ilustran asimismo las referencias al icono del rock británico en el principio y hacia el final de la novela. En el primer capítulo el yo nos informa sobre sus esfuerzos infructuosos por encontrar a David Bowie en Berlín. Por fin, en el penúltimo capítulo encuentra al icono del rock (¿camuflado como Ziggy?) en la ciudad convertida en leyenda en la obra de Bowie. El fragmento que evoca el encuentro se caracteriza por el misterio, tanto en la situación como en el diálogo que se realiza en ella:

Quando por fin encontré a Bowie estaba sentado debajo de un ángel de bronce. Sabía que estaría debajo de un ángel desde el principio, pero Berlín está lleno de ángeles.

Llevaba los ojos pintados de azul y el pelo rojo. Sabía que había llegado hasta allí por él y por eso apenas me miraba. Empezó a llover, pero no nos movimos. Ni el ángel, ni Bowie, ni yo.

Quando ya era casi de noche me dijo:

No tienes por qué preocuparte, aún eres demasiado joven para elegir (Loriga 1996: 179).

¿Cómo interpretar el encuentro y el diálogo? ¿Como un desenmascaramiento (la lluvia que ‘destruye’ la pintura y que revela la identidad adorada como una máscara), es decir como una (re)humanización del ídolo abrazado por el yo que marcaría el desengaño? ¿O es que David Bowie figura aquí como un oráculo y sigue teniendo poderes divinos para el personaje? No creo que sea posible decidir contundentemente por una de estas dos interpretaciones, aunque cabe agregar que el fragmento que cierra el texto parece apoyar la primera interpretación:

A veces me imagino con una mujer y un niño corriendo por la casa. Un niño al que abrazar y dar besos, tan pequeño que todavía no está lleno de nada. ¿Quién voy a ser entonces? ¿Qué cosas podré coger con las manos y cuáles no? ¿Mediré lo mismo? ¿Tendré una cara parecida a la que tengo ahora? ¿Qué pensará mi mujer de lo que era antes? ¿Mi mujer será la chica rubia o tendré que ocultarle que no lo es? ¿Qué pinta tendré follando? Cuando pase todo ese tiempo, ¿dónde estará éste de ahora y dónde estará el de después y dónde estaré yo en medio de todo esto? ¿A qué me pareceré cuando sueñe? ¿Qué pasa con lo que has hecho? La responsabilidad sobre todas las cosas que hacías debería caducar, como las latas. ¿Cuánto voy a durar tal y como soy ahora?

Me siento como un negocio que va cambiando de dueño (ibid.: 180).

Este fragmento parece sellar el fracaso de la empresa del yo: el final de su búsqueda es la expectativa de una existencia anodina, que, para más inri, no le traerá la satisfacción existencial deseada sino la duda o incluso la falta de una identidad propia.

Teniendo en cuenta las distintas presencias de la obra y la figura de David Bowie en *Héroes*, no me parece exagerado considerarlas como vertebradoras de la novela, con lo cual quedaría mitigado el carácter fragmentario atribuido anteriormente a la novela. Incluso no sería imposible, teniendo en cuenta el rumbo que iba a tomar la carrera de Bowie después de *Heroes*, interpretar el final de la novela como la expresión camuflada de un desencanto con el ídolo inglés, caído de su pedestal por haberse convertido en ‘un negocio que va cambiando de dueño’.

### Conclusiones

Comparando las presencias, las funciones y los significados del rock en *El jinete polaco* y *Héroes* conviene señalar que en las dos novelas se arma una lucha contra una identidad rechazada. En la novela de Antonio Muñoz Molina esta lucha está abundantemente vinculada con el ambiente sofocante de la vida de provincias durante el último franquismo. En la novela de Ray Loriga apenas hay referencias a un lugar y espacio concretos aunque las pocas que hay permiten ubicar la lucha existencial del protagonista en el Madrid de los años noventa. Creo que se trata de una diferencia fundamental. El proceso narrativo de *El jinete polaco* acude a la imaginación para recuperar una identidad rechazada y se desarrolla entre dos personas apasionadamente enamoradas. El narrador de *Héroes*, sin embargo, se empeña en su rechazo de su identidad y realidad de origen utilizando la imaginación para tratar de crear otro mundo, una empresa que se desarrolla sin otra compañía que la de los personajes evocados o creados en ensueños, fantasías o visiones.

En términos más contundentes se podría decir que el móvil fundamental del discurso de Muñoz Molina es la memoria y el del discurso de Loriga es el olvido. Teniendo en cuenta las diferencias de edad y, por consiguiente, las diferencias de experiencia histórica y cultural entre los dos autores –Muñoz Molina nació en 1956, Loriga en 1967– creo justificado extrapolar las diferencias comprobadas y suponer que se trata de una diferencia generacional. En otras palabras, si la generación de Muñoz Molina se propondría recuperar la memoria y reconciliarse con la realidad de origen (es decir, con España), la de Loriga –la Generación X, como la denominan algunos– se empeñaría más bien en una rebeldía y un rechazo totales de las raíces impuestas: “[...] y es importante destacar que me cuesta casi tanto decir España como me cuesta decir el nombre de mi madre [...]” (ibid.: 26). Si se quiere interpretar el final de la novela como una reconciliación del protagonista con la realidad circundante habrá que añadir

que se trata de una reconciliación impuesta, realizada a pesar suyo. Creo, sin embargo, que ‘fracaso’ sería un término más apropiado aquí.

En el discurso reconciliador de Muñoz Molina el rock queda asociado con cierta fase de la vida protagonizada por la rebeldía y la pasión por la huida (es decir, con la adolescencia). Tiene, pues, un papel más bien tradicional, no sólo en su significado sino también en su forma, como muestran las numerosas referencias a canciones de rock que funcionan más bien como banda sonora de los recuerdos (re)creados por el protagonista. En *Héroes*, empero, el rock no forma parte de un pasado hecho presente por la memoria sino que es la materia prima de la ‘nueva’ existencia del narrador, es decir una presencia terminante e intensamente *presente*, no sólo al nivel temático y existencial sino, asimismo, al nivel de la propia narración, como hemos comprobado. Si en la novela de Loriga el rock es sagrado, en la novela de Muñoz Molina es más bien un recuerdo que en el curso de la novela va convirtiéndose en sacarina.

## Bibliografía

### Autores:

LORIGA, Ray (1996): *Héroes*, Barcelona: Plaza y Janés (Colección “Biblioteca de autor”).

MUÑOZ MOLINA, Antonio, *El jinete polaco*, Barcelona: Planeta 1991.

### Estudios:

GILLET, Charlie (1971): *The Sound of the City*, London: Sphere Books.

GILMORE, Mikal (1998): *Night Beat. A shadow history of rock & roll*, New York y otros: Doubleday.

GOODMAN, Fred (1997): *The Mansion on the Hill. Dylan, Young, Geffen, Springsteen and the head-on collision of rock and commerce*, London: Jonathan Cape.

MILLER, James (1999): *Flowers in the Dustbin. The rise of rock and roll, 1947-1977*, New York: Simon & Schuster.

ORÓ, Àlex (2001): *La legión extranjera. Foráneos en la España musical de los sesenta*, Lleida: Milenio.

PEGG, Nicholas (2002), *The Complete David Bowie*, London: Reynolds & Hearn (revised and updated second edition).

RICHEY, William y Kevin J. H. DETTMAR (2001): “Rock and the Condition of Postmodernity”, en: *Genre. Forms of Discourse and Culture*, 34, 3-4 (Fall/Winter): 169-178.