

# ***OPIO EN LAS NUBES: LA TRANSGRESIÓN URBANA***

Monografía para optar al título de literata

**Presentada por:** Laura Torres

**Co-dirigida por :** Betty Osorio y Alejandra Jaramillo

Departamento de Humanidades y Literatura  
Facultad de Artes y Humanidades  
Universidad de los Andes

Santafé de Bogotá, enero de 2008

## **TABLA DE CONTENIDOS**

<b>INTRODUCCIÓN: PALABRAS GASTADAS.....</b>	<b>3</b>
<b>CIUDAD DEL DELIRIO O DELIRIO DE CIUDAD.....</b>	<b>11</b>
<b>LA RED URBANA: UNA MONTAÑA RUSA.....</b>	<b>13</b>
<b>LA CIUDAD DEL DELIRIO: UN HÍBRIDO.....</b>	<b>13</b>
<b>EL TEXTO-CIUDAD: CONSTRUCCIÓN Y DESTRUCCIÓN.....</b>	<b>16</b>
<b>HETEROTOPÍA, TRÁNSITO Y VIDA.....</b>	<b>19</b>
<b>TIEMPO: EL COMPÁS DE LA VIOLENCIA.....</b>	<b>23</b>
<b>REVOLUCIÓN DE LA ESCRITURA: UNA INTERVENCIÓN URBANA.....</b>	<b>24</b>
<b>EL SUJETO URBANO .....</b>	<b>26</b>
<b>PINK TOMATE... UNA LÓGICA PEQUEÑA.....</b>	<b>27</b>
<b>SVEN, EL ETERNO RETORNO DEL MISMO CAOS.....</b>	<b>28</b>
<b>MAX... UNA MÁQUINA DE HACER PÁJAROS.....</b>	<b>30</b>
<b>ME LLAMO GARY, GARY GILMOUR Y ACABO DE MORIR EN LA SILLA     ELÉCTRICA.....</b>	<b>30</b>
<b>HABITANTES-CIUDAD: UN ESPEJO ROTO.....</b>	<b>37</b>
<b>LA SOLEDAD: UN CIELO ROTO.....</b>	<b>40</b>
<b>LA FELICIDAD: UN CIELO MUY AZUL.....</b>	<b>41</b>
<b>TEJIENDO EL VACÍO.....</b>	<b>41</b>
<b>CONDUCTA TRANSGRESIVA .....</b>	<b>43</b>
<b>LA TRANSGRESIÓN: LA ESTRUCTURA DE LOS DÍAS, EL TEJIDO DE LOS     SILENCIOS.....</b>	<b>44</b>
<b>LA DESTRUCCIÓN... ME CORTARÉ LAS VENAS.....</b>	<b>45</b>
<b>AMOR DESCALABRO ANGUSTIA.....</b>	<b>49</b>
<b>EL CAOS CONTINUO... UN RELOJ DEMENTE EN LA MITAD DE LA     SANGRE.....</b>	<b>52</b>
<b>LA CIUDAD ENTERA ESTÁ MUERTA TRIP TRIP TRIP.....</b>	<b>54</b>
<b>ANARQUÍA Y EXCESO.....</b>	<b>57</b>
<b>EL VIENTO DE LA NADA.....</b>	<b>60</b>
<b>LA EXPLOSIÓN DEL SILENCIO.....</b>	<b>62</b>
<b>UNA PEQUEÑA HERIDA.....</b>	<b>62</b>
<b>CANCIONES ROTAS E INCONCLUSAS.....</b>	<b>65</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>68</b>

## INTRODUCCIÓN

### PALABRAS GASTADAS

“Estoy escribiendo una novela en la que todos los personajes están muertos” le dijo el bogotano Rafael Chaparro Madiedo a uno de sus amigos mientras escribía lo que sería su primera y única novela hasta ahora publicada: *Opio en las nubes*<sup>1</sup>. El hecho de que todos los personajes estén muertos adquiere un sentido rotundo, ya que esta novela es el legado de su autor quien murió del lupus en 1995 a la temprana edad de 31 años. No en vano, el mundo creado por Chaparro está contaminado de muerte, violencia y una profunda soledad.

Hay escritores cuya obra refleja su vida. La obra de Chaparro encarna su doloroso destino en la medida en que se erige en un terreno urbano nominado por la muerte. A los 20 años le diagnosticaron la enfermedad de la que moriría, por eso se dedicó a vivir cada día como el último, pero sobre todo, se dedicó a producir y a crear. Sin embargo, paradójicamente el autor era un joven con costumbres sanas. Su vida no refleja los excesos de alcohol, droga y rumba que aparecen plasmados en *Opio en las nubes*. No obedece al mito de escritores suicidas como José Asunción Silva o Andrés Caicedo.

El autor decía que su mayor influencia era el escritor mexicano Juan Rulfo cuyo imaginario también está plagado de muerte, violencia y soledad. Además era un apasionado de los poetas malditos. Chaparro es escritor de una sola novela como Rulfo y como Rimbaud. Su muerte prematura abre muchos interrogantes frente a su obra, la

---

<sup>1</sup>Novela ganadora del Concurso Nacional de novela Cultural en 1993.

cual tiene una correspondencia con la Generación Beat, ya que se trata de una prosa vitalista que entreteje las experiencias vigorosas de la música, la vida nocturna, las drogas y exalta el mundo sensorial. Como el poeta maldito Baudelaire, el núcleo de su novela es la dinámica urbana.

*Opio en las Nubes* fue publicada en 1993. Vale la pena resaltar que a pesar de haber ganado el Premio Nacional de Novela Colcultura en 1992, en los ámbitos académicos la crítica la ha subvalorado, en la mayoría de los casos, debido a su *inconexa* estructura narrativa. Así lo muestra el Boletín Cultural y Bibliográfico escrito por Mario Jurisch Durán, que resalta con vehemencia características consideradas defectos en el tejido de la obra.

Lo que irrita al lector en esta serie de incidentes no es la falta de verosimilitud, el tono juvenil ni el espíritu vanguardista, sino su gratitud en el conjunto de la novela. Son episodios que carecen de cualquier función; parecería que el autor los acumula con el único propósito de enmudecer a los lectores, en una pueril búsqueda de situaciones extrañas, falsamente poéticas o inocentemente modernistas (Jurisch Durán, 2).

Por otra parte, el director de teatro Fabio Rubiano hizo una adaptación de la obra y la llevó a las tablas en 1995, lo cual demuestra el interés que despertó en ámbitos diferentes al académico. Rubiano también escribió el prólogo que aparece en las primeras tres impresiones que se hicieron del texto.

El libro pertenece a una época de vastas transformaciones sociales, políticas y económicas; la Bogotá de los 80 y 90 era considerada una de las ciudades más peligrosas del mundo en un país con una tradición de violencia muy extensa. Diariamente se vivía una guerra entre el estado y el narcotráfico. Se asesinaron líderes políticos como el ex ministro de justicia de Colombia Rodrigo Lara Bonilla en 1983, el

candidato presidencial Luis Carlos Galán en 1989 y el director del diario *El Espectador* Guillermo Cano Isaza en 1986. A medida que crecía el desplazamiento, el crecimiento urbano era desbordante y Bogotá se consolidó como epicentro del país. Sin embargo, *Opio en las nubes* no trata el tema de la violencia de manera histórica como algunos de sus contemporáneos lo hacen. No pertenece a la llamada literatura realista, la cual introduce novelas como “La virgen de los Sicarios” (1994) de Fernando Vallejo, sobre la violencia del narcotráfico en Medellín, y continúa su saga en otras como “Rosario Tijeras” (2000) de Jorge Franco. *Opio en las nubes* produce una realidad paralela por medio de la construcción de un imaginario social absurdo, y no de un reflejo literal del contexto social del momento. De esta manera, se podría asumir que Chaparro reinterpreta esta realidad desde una perspectiva alternativa, creando así una estética propia de la insurgencia urbana inherente a cualquier gran metrópoli; explorando nuevas formas de simbolizar el imaginario tradicional de la violencia. La fragmentación es uno de sus logros estéticos y literarios más importantes.

Este es el gran valor por el cual *Opio en las nubes* se destaca dentro de la tradición literaria, ya que marca una ruptura contundente, se escinde de los paradigmas literarios y propone una estética original. Es una obra que logra una forma innovadora dentro de la narrativa colombiana, por ende construye un hito parecido al que ha marcado la obra del escritor caleño Andrés Caicedo, que al inicio se desvirtuó por su carácter juvenil, pero que actualmente se relee y estudia en ámbitos académicos con el propósito de recuperar su valor literario. De esta manera, *Qué viva la música* se ha convertido en una novela de culto. Asimismo, se debe rescatar el valor literario de *Opio en las nubes* por el hecho de ser un texto novedoso y diferente; se debe apreciar la coherencia de su estructura caótica con su contenido. Vale la pena resaltar la similitud de la obra de

Caicedo y Chaparro, pero también es importante resaltar sus diferencias ya que las ficciones que crean se distinguen en algo fundamental; la obra de Caicedo contiene ideales y críticas sociales explícitas de la cual la obra de Chaparro carece.

Me enteré de la existencia de esta novela por medio de un amigo que me recomendó leerla en el año 2004. La fuerza inherente de su título fue lo primero que me cautivó y me condujo a comprar el libro y leerlo de inmediato, sin tener la menor idea de su contenido. Al leerlo entendí la pertinencia que tenía el título con el fondo ficcional. *Opio en las nubes* absorbe al lector y lo hacen adentrarse en las aguas del delirio. Primeramente me asombró su dinámica intensa y transgresiva. Además, me llamó la atención que su autor fue se bogotano ya que el universo creado no se parece a nada que hubiese leído antes.

El tema de la ciudad también me interesó. No existe un personaje central, sino que la ciudad es el centro del mecanismo poético. De tal manera, a principios del 2007, al plantear el tema del proyecto, fue inevitable no unir transgresión y ciudad. Ya que, al hablar de Bogotá son casi sinónimos debido a la situación social del momento en el que fue escrita la novela, la cual crea un imaginario violento de la ciudad donde la agresión contaminada en todos sus niveles hasta lograr una potencia expresiva arrasante. De tal modo, adherí los dos elementos que más me parecieron importantes resaltar. El resultado fue el tema del presente trabajo: “la transgresión urbana”.

*Opio en las nubes* es una novela urbana que vive y se alimenta de este contexto y sus múltiples resonancias. De esta manera, se debe considerar que a diferencia de Estados Unidos y Europa donde existe la novela urbana por la larga trayectoria que tienen las ciudades, Bogotá tiene 469 años, por lo tanto la novela urbana es un fenómeno bastante

joven. Las primeras literaturas bogotanas son las de los cronistas como Juan de Castellanos, con el propósito de describir y afirmar sus intereses frente a la realidad. El pionero de la literatura bogotana es Rodríguez Freyre con *El Carnero* en la época donde nuestra devastante Bogotá era todavía una aldea. Ahí se plasma la monotonía de la vida mediante la narración de asuntos políticos, eróticos, de brujería y pacatanería. Cuando hablamos de novelas urbanas bogotanas que precedieron a *Opio en las nubes* nos referimos a novelas como “Los parientes de Ester” (1979) de Luis Fayad, “Las puertas del Infierno” (1985) de José Luis Díaz Granados y “Sin Remedio” (1984) de Antonio Caballero.

Los estudios sobre literatura urbana que surgen a partir de este tipo de ficción son aún más jóvenes. Esto hizo que mi investigación preliminar fuese totalmente individual. Leí la escasa crítica y análisis que había sido escrito sobre la novela en cuestión. El libro *Ciudades escritas* de Luz Mery Giraldo fue de gran apoyo ya que es una de las abanderadas del tema de la literatura urbana en Colombia. La academia en el país todavía no se siente cómoda con la estética literaria de *Opio en las nubes*, lo cual hace que sea difícil establecer un diálogo crítico.

Sin embargo, los estudios del libro *Bogotá Imaginada* de Alejandra Jaramillo me sirvieron como punto de partida para desentrañar el tipo de ciudad que se construye en esta ficción. Su acompañamiento me condujo a ir más allá del análisis textual proponiendo una lectura nueva y propia a partir del vasto tema de la “transgresión urbana”. La consolidación de este estudio ha sido compleja debido a la densa mezcla heterogénea de los diferentes componentes que construyen la novela. De esta forma, la

estructura del presente trabajo busca corresponder a la fragmentación inherente de la obra.

En el capítulo, “Ciudad del delirio o delirio de ciudad” se explora la tipología y topografía de la ciudad creada. Para este objetivo se va de la mano de teóricos como el francés Michel Foucault, quien comenta sobre nociones espaciales y particularmente define el significado de la heterotopía. Sus visiones se complementan con el discurso del mexicano Néstor García Canclini quien sugiere el término “hibridación cultural” para entender la superposición de capas disímiles en la construcción de un imaginario cultural. Asimismo se entrelaza la teoría de Marc Augé sobre concepciones de lugares y no lugares para analizar estas categorías dentro de la novela, sus características y sus efectos en los individuos que las habitan. El cimientamiento teórico está sustentado por los aportes de Alejandra Jaramillo quien ha investigado a fondo la novela y cuyo estudio se considera uno de los más pertinentes hasta el momento.

En el capítulo “El sujeto urbano” se desentraña la tipología de los habitantes de la urbe y sus profundas correspondencias con la ciudad del delirio. Se analiza el trastocamiento de la percepción de los narradores y sus vivencias; Pink Tomate, un gato que habla, Sven, un muerto, Gary Gilmour, un asesino condenado a la silla eléctrica y Max, el hijo de una exconvicta. Se profundizan sus complejos tejidos rotos y la soledad que encarnan. Igualmente se estudia la relación entre la música y la narrativa, ya que las canciones se entretajan con el discurso y terminan siendo una forma expresiva fundamental de los personajes y de la ciudad. Asimismo se estudia el vínculo entre la perspectiva de donde relatan los personajes y su narración. Resaltando así que el discurso es permeado por su situación de tránsito, vida y violencia.



Finalmente, en el capítulo “Conducta transgresiva” se analizan los hábitos transgresivos de los personajes en la novela por medio de distintas formas de agresión. Se examina la autodestrucción, la destrucción a los demás y la destrucción del entorno urbano. Se analiza la transgresión de la mano de las ideas de Georges Bataille y se estudian las correspondencias que tiene su mundo con el mundo estéril de la obra. De la misma manera, se estudia el significado que cobra el amor, el caos, el delirio, el sueño, la música y la muerte.

En este capítulo se introducen algunas ideas de la tesis de grado en filosofía de Rafael Chaparro, titulada “Interpretación de los estados de ánimo como experiencia ontológica con base en *Ser y tiempo* de Heidegger”, pues pareció necesario ahondar en su investigación ya que de alguna u otra forma esta refleja las ideas de donde germinó su novela. Esta inmersión en la investigación del autor abrió una dimensión más profunda a los hallazgos de la presente tesis, en materia de: la transgresión, la muerte, la nada, el amor y la liberación que hasta ahora no habían sido considerados en la lectura de la novela.

Las ideas sobre la nada del mismo autor se complementan de manera pertinente con los comentarios de Luz Mery Giraldo sobre el vacío como espíritu errante de las artes de finales del XX. Con estos se teje el puente hacia las sugerencias de García Canclini sobre los artistas posmodernos y experimentales. Evidenciando así la estética de la transgresión en donde el lector también transgredió por la novela.

Las fotos que se encuentran al comienzo de cada capítulo fueron tomadas del libro *Bogotá 5 sentidos* y manipuladas por Juan Ricardo Rincón, con el propósito de que dialoguen con la novela y con el presente texto. La intervención de las fotos implicó procesos relacionados con el universo narrativo de la obra como las imágenes urbanas,

el collage, la repetición, el contraste de los colores y la transgresión. El resultado del material fotográfico muestra las sensaciones que producen estos procesos narrativos desde una dimensión gráfica.

Este estudio es un recorrido transversal por *Opio en las nubes*, es repensar la novela con nuevos ojos de comienzos de s. XXI a través del tema “la transgresión urbana”, teniendo en cuenta su contexto y nunca ignorando la mirada de su autor que está estrechamente ligada a la poética, para así desentrañar el imaginario caleidoscópico sobre nuestra realidad bogotana que construye esta ficción.

## CIUDAD DEL DELIRIO O DELIRIO DE CIUDAD<sup>2</sup>

*Opio en las nubes* es una obra provocadora que descompone los modelos de la novela colombiana tradicional de finales del s. XX. Su autor Rafael Chaparro dijo en su discurso al recibir el premio Nacional de Novela Cultural en 1993 que la literatura es: “un botellazo de whisky en la cabeza, un corrientazo de energía en las pelotas, una cuchillada en la madrugada.”<sup>3</sup> El lenguaje que usó su autor para definir la literatura proviene de la cultura nocturna, pero las imágenes de la cita personifican acciones que producen angustia y un profundo dolor. Hay un vitalismo inminente en sus palabras. La literatura para Chaparro encarna el dolor y la angustia. El lector sufre violencia en el proceso de lectura. La provocación en este texto es táctica en el manejo del tiempo, que destruye la secuencia cronológica de los hechos, en la sintaxis rota, en la estructura narrativa trastocada, en la simultaneidad del tiempo, en la topografía fragmentada de la ciudad. Esta pulsación está en perfecta coherencia con las transgresiones narrativas que tejen el caótico universo urbano de la novela. De esta manera, el texto recrea la pérdida de sentido pero aun así, por medio de su experimentación artística, logra una potencia expresiva muy fuerte, que evidencia el delirio de una ciudad tejida a través de la palabra. El mismo título *Opio en las nubes* metaforiza el estado de alucinación continua que contamina el texto. El “Opio” alude a la sustancia estupefaciente que produce el efecto de ilusión, trastorno de los sentidos y distorsión de la percepción de quien la consume. Y “en las nubes” tiene la connotación de un ámbito paralelo conectado a la tierra pero a mayor altura. Y también alude posiblemente al triplán bogotano ya que la altitud de esta ciudad es un recurrente imaginario colectivo. De esta manera, *Opio en las*

---

<sup>2</sup>Las fotos del presentador fueron tomadas del libro *Bogotá 5 sentidos* y manipuladas por Juan Ricardo Rincón.

<sup>3</sup>Esta información fue escrita por Mario Jursich Durán en el texto “El tour del lapsicodelia: Opio en las nubes” donde hace una crítica de la novela.

*nubes* simboliza en síntesis un delirio de realidad para ella, pero a una frecuencia elevada.

En la creación del mundo poético de *Opio en las nubes* impera el fragmento, lo discontinuo, el exceso, el sujeto trastocado, la contradicción, la descentralización de valores unívocos y la asimilación del excéntrico. Asimismo se problematiza el género de la novela. Poreso una pregunta recurrente al hablar sobre *Opio en las Nubes* es: ¿Es esto una novela o un conjunto de cuentos? Al carnar la ruptura, esta obra se presenta como una expresión poética que explora rumbos alternos a la tradición, una revolución que pretende producir un nuevo paradigma literario.

La ciudad es escenario en *Opio en las nubes*, pero también es la protagonista principal de la obra. Es decir, que cumple el doble papel de escenario y personaje. Los hechos y las situaciones experimentadas en el texto suceden en la topografía creada por Chaparro. Todo ocurre ahí mismo tiempo, es una narrativa que se edifica en el presente y el futuro. La ciudad está construida no sólo de arquitecturas sino de un tejido complejo de símbolos que en su conjunto producen el denso ambiente urbano. Esta maraña que es la novela evidencia la transgresión urbana como el cimiento de su existencia. El proceso dinámico anterior se construye a través de la escritura, en un desorden narrativo, un caos formal que resulta en la transgresión violenta que le da unidad a la obra. Se construye un imaginario urbano explosivo que el lector atraviesa al leer y la ficción se encuentra en permanente estado de abismo. Un escenario y objeto de continua violencia y destrucción. “La noche está de mente. Las luces de la ciudad son pequeños ojos rotos, locos, alucinados que nos vigilan” (Chaparro, 16). La anterior metáfora de la ciudad denota una mirada absurda del contexto urbano, ya que Chaparro

se vale de calificativos no-convencionales para describir el ambiente nocturno de la urbe. Igualmente, evidencia el flujo de demencia, la oscura, alucinación y fractura que palpita dentro de su imaginario estético. Aquí se personifica la noche al decir que “está demente” y al atribuirle la capacidad simbólica de observar a los habitantes por medio de sus luces.

### **LA RED URBANA: UNA MONTAÑA RUSA**

La red urbana de *Opio en las nubes* está tejida por la vida nocturna de los excesos, el laberinto de sus calles, sus olores intensos, sus bares excéntricos, sus ruidos agudos, sus parques, los buses atestados de gente, el delirio de sus personajes, las canciones de Jimi Hendrix, The Cure, Bob Marley, The Beatles, Pink Floyd, The Rolling Stones, The Doors, U2, ACDC, el sexo, las drogas, el alcohol, el humo del cigarrillo. La forma fragmentada de hablar de los personajes, lapsos que se dan en el lenguaje, el estado de trance que produce la narración son las formas expresivas verbales del caos permanente de la situación urbana, que hace que los símbolos de la ciudad logren su potencia expresiva. Es una compleja red lingüística que está en constante construcción y destrucción; un espacio hecho de palabras en contracción y choque. El relato abre y expande un universo al lector a medida que lo conduce por entre recorridos imaginarios. De esta manera, se siente como estos diferentes componentes hacen de la ciudad un escenario de transgresión.

### **LA CIUDAD DEL DELIRIO: UN HÍBRIDO**

El delirio de *Opio en las nubes* es una ciudad simbólica. El espacio creado es un panorama escindido de la realidad. En sus confusos recorridos narrativos no representa la Bogotá de los 80, es un espacio poético que genera caminos y símbolos nuevos en los

que el lector puede reconocer su carácter ficcional y universal. Esta ciudad es un mosaico de ciudades y al mismo tiempo ninguna ciudad. La experiencia urbana se convierte en una experiencia estética para el lector. Así se evidencia su carácter imaginario y al mismo tiempo surge una dinámica de urbe contundente dentro del terreno erosionado de la palabra. La ciudad del texto, en términos de Foucault es una heterotopía.

Lugares de este tipo están afuera de todos los lugares, aunque sea posible indicar su locación en la realidad. Porque estos lugares son absolutamente diferentes de todos los sitios que reflejan y sobre los que hablan, yo los nombraré, por camino del contraste de las utopías, heterotopías.<sup>4</sup>

Esta urbe imaginaria contiene varios referentes de la Bogotá de Chaparro de los 80, como la calle 28, la décima, el almacén Ley, las montañas, las palomas, los buses urbanos, el hipódromo, sin embargo estos puntos de encuentro con la realidad se entretajan en símbolos excéntricos como La Avenida Blanchot, El Bar Cosa Divina, El Café del Capitán Nirvana, el Opium Strep Tease; los anteriores referentes también se enlazan con otros lugares que se podrían ubicar en cualquier ciudad del mundo; el malecón, el mar, la bahía, el café, el bar, el hospital, la cárcel, la calle, las fábricas. De tal forma, se construye un espacio de territorialización que mezcla múltiples ciudades.

Según Néstor García Canclini la hibridación cultural se explica por medio de tres procesos: “la quiebra y mezcla de las colecciones que organizaban los sistemas culturales, la desterritorialización de los procesos simbólicos y la expansión de los géneros impuros” (García, 264). Aquí se tratará la desterritorialización de los procesos simbólicos, ya que el delirio de ciudad construido en la novela en donde se entrevera

---

<sup>4</sup>Esta traducción es propia. La cita original de Foucault dice: “Places of this kind are outside of all places, even though it may be possible to indicate their location in reality. Because these places are absolutely different from all the sites that they reflect and speak about, I shall call them, by way of contrast to utopias, heterotopias.” En: <http://www.foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>  
“Fecha de consulta: 09/10/07”

una variedad simbólica heterogénea, es una compleja desterritorialización de su referente bogotano y sus otras múltiples posibilidades de referentes. Este proceso de desterritorialización contribuye a que el imaginario urbano sea una hibridación cultural; por medio de su lenguaje discontinuo, acelerado y contradictorio donde surgen las rupturas y las yuxtaposiciones.

Marciana siempre se sentaba en el último asiento y se dejaba llevar por el ruido del bus, por los sonidos de la Décima, por las promociones de las cromadas, por el olor de los chicharrones, del aceite sucio, por ese olor sucio y pegachento que se pegaba a los pulmones y a las manos, por el olor de las fábricas de llantas, de neveras, por ese humo negro donde se quemaban todos los sueños, los días y las palabras de los habitantes (Chaparro, 130).

En este fragmento se recrea una situación muy característica bogotana, como es el escenario del bus ruidoso articulado a “los sonidos de la Décima”, una calle emblemática del centro histórico de Bogotá. Asimismo, la mezcla de olores “sucios” y “pegachentos” que surgen como el de “los chicharrones”, y “del aceite sucio” que a su vez se fusionan “con el olor de las fábricas de llantas, de neveras”. La densidad de la atmósfera hace que los olores “quemados”, los días y las palabras de los habitantes”. Así se escenifica el denso ambiente de ese sector central de la cultura bogotana, sin embargo, estas imágenes se interconectan con escenarios ficticios que en su totalidad integran un imaginario urbano disgregado. El territorio del texto trasciende el realismo ya que se abre para que el lenguaje local migre y se cruce con otros, sugiriendo que, como comenta García Canclini, “La cultura industrial masiva ofrece a los habitantes de las sociedades posmodernas una matriz de desorganización-organización de las experiencias temporales más compatible con las desestructuraciones que suponen la migración, la relación fragmentada y heteróclita con lo social” (García, 340).

Esta “matriz de desorganización-organización” está plasmada en la situación urbana de *Opio en las nubes*, ya que en su estructura cuyo orden es la desorganización, y en la

cual se permiten cruces de referentes nacionales, extranjeros y ficticios, se escenifica una identidad colectiva atomizada y posmoderna dentro del panorama de la urbe simbólica.

### **EL TEXTO-CIUDAD: CONSTRUCCIÓN, DESTRUCCIÓN**

Por medio del anterior proceso creativo, esta novela es “texto-ciudad”, debido a que construye un punto de referencia de la ciudad real en el imaginario colectivo urbano, “Estos textos son ciudad en tanto que construyen una imagen de ésta en la escritura, explicando las relaciones que los habitantes tienen con el espacio de la ciudad moderna” (Jaramillo, 301). La anterior cita apoya el ámbito de la palabra como medio en el que se construye ciudad simbólica. ¿Acaso una ciudad tiene que ser construida de ladrillos y cemento para ser considerada una ciudad? Penetrar la geografía de la urbe de *Opio en las nubes*, implica diseccionar los límites desbordantes que la definen, los laberintos mentales de sus habitantes, su forma de hablar, las canciones que cantan y bailan, la temporalidad despedazada en la que deambulan, los olores fluctuantes de la calle. Desenredar esta maraña nos permite desentrañar las palpitations más profundas de la red urbana que se teje en el organismo del texto, en el cual coexisten relaciones violentas y destructivas desencadenadas por el espacio móvil de este mosaico de ciudad moderna. Sin embargo, el proceso de diseccionar la novela es difícil ya que la obra agrieta la noción de orden y sistema jerarquizado tradicional. Allí todo es una gran amalgama caótica de elementos de diversas jerarquías que construyen una narración orgánica y polifónica.

Lo único que recuerdo son las luces de un bar, el año lleno de vómito y una canción, With or without you, en el fondo del recinto, en el fondo de las luces, en la lluvia, un retro en el espejo que decía *entonces le diré que nunca más me pondré esta ropa*, un teléfono, una ambulancia, una puerta blanca y de nuevo alguien que decía oye tranquilo yo puedo vivir sinti, tranquilo with or without you, doce del año ochemierda, senos muere, mucha heroína,



mucho alcohol, mucha tristeza, mierda, qué desentraño, relájese, piense en un cielo azul, en una ciudad con edificios blancos, sueña con un potrero lleno de naranjas, con una mañana con una lluvia de aves negras, piense lo que se le de la gana, mierda se nos va, tranquilízate con o sin ti (Chaparro, 19).

De esta forma se entran y fusionan elementos disímiles en la masa narrativa; lo olfativo como “el vómito”, se teje con lo visual como “las luces de un bar”, “un letrero en el espejo...”, con fragmentos auditivos de ruidos urbanos como “un teléfono, una ambulancia”, más distintas voces exteriores y la voz interior del personaje se funden al mismo tiempo con el pedazo de una canción del grupo de rock U2<sup>5</sup>. Estas mareas del relato revelan la coherencia que ordena el texto, que parece tener más la lógica del desorden y la incoherencia. Por medio de este mecanismo el organismo poético y sus segmentos adquieren una plasticidad muy dinámica. Asimismo se muestra “una trama mayoritariamente urbana, donde se dispone de una oferta simbólica heterogénea, renovada por una constante interacción de lo local con redes nacionales y transnacionales de la comunicación” (García, 265). En el anterior fragmento analizado se revela la forma en la que se genera una oferta simbólica heterogénea en el cruce entre imágenes tan heteróclitas de lo local con redes nacionales y transnacionales como “una ciudad con edificios blancos”, “un potrero lleno de naranjas”, “una mañana con una lluvia de aves negras” y la canción “with or without you”. El uso de un referente musical extranjero indica su carácter transnacional. Asimismo a esta escritura en inglés se le titula de la canción diluyelas barreras del lenguaje.

---

<sup>5</sup> “U2 es una banda de rock de Dublín, Irlanda. Formada en 1976, U2 ha sido una de las bandas más populares del mundo desde mediados de la década de 1980. U2 es uno de los grupos con mayor éxito de todos los tiempos. (...) A mediados de los años 1980, sin embargo, ya habían lanzado cuatro discos y tenían repercusión internacional, en gran parte a sus grandes giras y como consecuencia del sonido particular basado en la guitarra de The Edge y en el canto apasionado y letras introspectivas de Bono. Alcanzaron un nivel de fama sobresaliente con su álbum *The Joshua Tree*. (...) La banda es conocida por ser políticamente activa en causas de derechos humanos y justicia social. En: <http://es.wikipedia.org/wiki/U2> “Fecha de consulta: 11/11/07”

La destrucción en esta novela alude al riesgo permanente de final que late en la mayoría de las situaciones, en las cuales hay una constante presencia de muerte y vacío, tanto a nivel argumental, como en la vida interior de los personajes; en su ausencia de cualquier aspiración de trascender, en sus modos extremos de vivir abismándose en experiencias destructivas y dolorosas. La destrucción también penetra la estructura narrativa; en su vertiginoso ritmo y su elipsis que conduce al nada, al sentido continuo en el que los personajes están inmersos. Todo esto se debe a la presencia de fin que ellos viven. La narración es una bomba a punto de explotar. La ciudad se mantiene simbolizando el borde del abismo una y otra vez, y al mismo tiempo, se sabe en el segundo capítulo “Una ambulancia con whisky”, que la ciudad ha sido destruida.

El propósito de esta investigación es explorar la transgresión urbana como fuerza motriz de la conformación de la trama trastocada, los símbolos explosivos, la fractura temporal y la ruptura del vocabulario. La realidad urbana explosiva atomiza la estructuración abierta de los diferentes componentes de la obra, y a que la ciudad palpita en todas sus fibras. Hay una continua agresión latente que moviliza la vida de los personajes, su aspecto físico exterior híbrido, su interior quebrado, su relación violenta con la misma ciudad, sus relaciones interpersonales provocadoras y sus discursos caóticos. La violencia urbana hierre todos los niveles narrativos de la obra:

Lacalle. Lanoche. Unas babas. Dos babitas. Tres babitas. Lasuciedad. Las luces de neón. Un disparo en la oscuridad. Un cuerpo. Dos cuerpos. Uncigarrillo. La ropa. Los autos. Los perros. Las putas y los bares. Los árboles y las necas trip trip trip. Las ventanas. Los rostros que se asoman por la ventana. Las puertas. Los perros, guau guau. Otro disparo. Pum. Mierda. Ugh. Zas. Un vidrio roto. Una sirena. Una puta corre. La ropa. Un árbol. El aire. Lacalle. Qué cosas tan jodida. Ese olor. Ese olor. Diez de la noche. Un poco de lluvia trip trip trip (Chaparro, 29).

En la cita anterior se evidencia una compleja construcción de la atmósfera por medio de la concatenación de enunciados cortos. Aparecen así, elementos disímiles que detallan

la atmósfera caótica de la ciudad; los rasgos característicos urbanos como “La calle” y “Las luces de neón”, se yuxtaponen con los elementos de suciedad como “Las babas”. Asimismo, “Un disparo en la oscuridad”, “trip trip trip” y “Los perros, guau guau”, “Otro disparo. Pum”, “Ugh. Zas”, “Un vidrio roto” y “Una sirena” revelan la dimensión sonora de la novela. La onomatopeya “Otro disparo. Pum.” además de ser un sonido muy potente dentro de la escena, también indica la violencia que se vive en la calle. Todos los elementos se conectan para crear una sensación de simultaneidad que entrelaza un escenario de angustia en donde la impresión es confusa y el lector experimenta en carne propia la agresión que se vive. La fragmentación de la ciudad produce la narración fragmentada. De esta forma Charro muestra que el conflicto de la ciudad permea, desde sus más profundas raíces expresivas a los personajes; sus inestables estados de ánimo, sus estructuras mentales rotas, su habla fisurada y su turbulenta forma de relacionarse con el mundo manifiesta un espacio erosionado.

### **HETEROTOPÍA, TRÁNSITO Y VIDA**

Existe una desarticulación en la topografía de *Opio en las nubes* en la medida en que los espacios recreados están fragmentados entre sí y generan situaciones atomizadas. La novela no está dividida en capítulos numerados, sino que consiste en un montaje de escenas como en una película. El flujo narrativo de los episodios se interrumpe por medio de elipsis espaciales que producen una discontinuidad temporal de una escena a otra. De tal manera, la ciudad es el espacio vital de la obra y sus lugares son como órganos fragmentados de un mismo cuerpo. La estructura global de la obra y la geografía del mundo encarnan su dinámica fracturada.

Los personajes atraviesan los “lugares” y “no lugares” y se empapan de la ciudad que se funde en ellos. Hay un continuo trayecto por los lugares del caos: el bar, la cárcel, la playa, el hospital, el hipódromo, las calles, el café, la avenida Blanchot, el malecón, la bahía, las fábricas, el bus, la ambulancia, los parques, los techos de la ciudad. La novela logra crear un gran *collage* de ciudad donde coexisten diversos “lugares” y “no lugares” que al mismo tiempo reproducen la descentralización del espacio. No hay un lugar que sea principal. Sin embargo, como se planteó anteriormente, el cuerpo de la novela es la ciudad entera trastocada. Por ello la construcción de la ciudad que recorren los personajes está quebrada desde sus cimientos estructurales.

“Los espacios de la narración (...) se presentan en el texto como la narración o representación heterotópica de los lugares y los no lugares” (Jaramillo, 305). Entendiendo “La heterotopía como yuxtaposición de varios lugares y como un espacio otro de sí mismo, en el cual se exageran ciertas características de las ciudades modernas” (Jaramillo, 305). De tal forma, se explica la red urbana de *Opio en las nubes* como un espacio que surge a partir de otro espacio, en este caso la Bogotá real en la que vivió su autor. Su papel es construir un espacio nuevo en el que se erigen múltiples lugares, entre los cuales se crea una serie de interconexiones y cruces que generan su yuxtaposición y al mismo tiempo ahí confluyen simbolizaciones y una pluralidad de expresiones de espacio.

Foucault sugiere en “Of other Spaces”,

La época presente será tal vez sobre todo la época del espacio. Estamos en la época de la simultaneidad: estamos en la época de la yuxtaposición, la época de lo cercano y lo lejano, del lado al lado, del disperso.<sup>6</sup>

<sup>6</sup>Foucault, Michel. *Ibíd.* La anterior traducción es propia. La cita original dice: “The present epoch will perhaps be above all the epoch of space. We are in the epoch of simultaneity: we are in the epoch of juxtaposition, the epoch of the near and far, of the beside-by-side, of the dispersed”.

La simultaneidad es un principio y fin en la ciudad collage de *Opio en las nubes* donde la noción espacial forja el mecanismo literario atemporal. La realidad transgresora que se vive, la violencia, la dispersión se cohesionan coherentemente con la urbe.

Asimismo Marc Augé sugiere nociones de “lugar” y “no lugar” en las que los lugares son “catalogados, clasificados y promovidos a la categoría de “lugares de memoria”, ocupan allí un lugar circunscripto y específico” (Augé, 83). Y el “no lugar” son puntos de encuentro, de tránsito. De tal manera, “Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacione histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico definiré un no lugar” (Augé, 83). En *Opio en las nubes* los espacios carecen de significados profundos catalogados y arraigados a la tradición cultural o a una memoria. Es un mundo donde se nace y se muere en la cárcel y también se muere en el parque o el hospital, donde se multiplican los bares y sus baños en los que se drogan y desangran los habitantes por la noche, donde los muertos llegan a un café o a una discoteca después de su muerte y donde se enamora en una ambulancia a punto de morir. Se tejen entre sí los “lugares” y “no lugares” como espacios de experiencia que los personajes encarnan. Aparecen “no lugares” que demuestran la fuerza explosiva de la novela en entrar lo chocante y lo irreconciliable. Se traspasan ámbitos con sentidos tan contrarios como la cárcel y la playa, el bar y el parque donde se vive el espacio como una experiencia contradictoria y extrema.

Los “no lugares” en *Opio en las nubes* configuran un imaginario que enfrenta los lugares fijos de la memoria y las categorías fijas de los lugares, ya que están en continua fluctuación. Establecen unas relaciones y unas vivencias completamente contrarias a las

que tradicionalmente se dan. El tipo de fusiones que se forman entre la memoria histórica y las imágenes del trama es el siguiente:

La mirada de Marciana sabía a estampa de la virgen del Carmen pegada al lado del espejo retrovisor dios te salvará y se reinan los choferes. Shágame el favor y se corre al final del bus no mecojalas na gasmefaltandiez pesos” (Chaparro, 130).

La evocación de la imagen religiosa se entrama con imágenes de la ciudad actual del texto. La estampa de la virgen del Carmen mencionada como el olor de la mirada de Marciana además crea un cruce entre la iconografía histórica “dios te salvará” con imágenes contemporáneas como “el espejo retrovisor”. El hecho que no haya ningún tipo de puntualización y diga “dios te salvará reinan los choferes shágame el favor y se corre al final del bus”, sugiere combinaciones -mezclas contradictorias y paródicas como las sugeridas por García Canclini. Este ejemplo muestra los cambios de hibridación que sufren las imágenes sólidas de la memoria histórica en el panorama desacralizado de *Opio en las nubes* donde coexisten los cruces intensos.

Asimismo, revela la interacción creciente entre lo culto y lo popular, donde lo masivo diluye el carácter sagrado del culto. La disolución del culto y lo popular, lo nacional y lo extranjero que fluye por los intersticios del texto, entrelaza un cóctel cultural desacralizado. Sin embargo, la obra no sólo crea lugares, sino un collage de lugares y no lugares que engendran un delirio de ciudad simbólica que desborda cualquier parámetro de ciudad definido. Lo mismo sucede con el sujeto que la recorre y se impregna de ella.

Continuamente hay referentes violentos en los lugares y no lugares, que muestran el grado de violencia en el que están inmersos por completo los personajes. Esta “ciudad en crisis” en términos de Luz Mary Giraldo;

Sumergidos en la vida nocturna, en ambientes cerrados y en mundos interiores, los personajes sustituyen vida cotidiana corriente y reflexión por las sensaciones, el ruido

intenso, la asfixia, el aislamiento y el encierro. La noche, la soledad en medio del tumulto, la agonía y el estridentismo contribuyen a la recreación de la atmósfera de esta ciudad de crisis y deterioro, donde todo es apocalíptico, degradación y muerte, vivencia del desperdicio y de la caída (Giraldo, 174).

## **TIEMPO: EL COMPÁS DE LA VIOLENCIA**

El ritmo anivel de la construcción narrativa es dramáticamente fragmentado debido a la visión rota del mundo de los personajes. La descomposición en la narración hace que tenga un ritmo entrecortado, acelerado y vertiginoso como lo muestra la siguiente cita:

Ahorasí. Comienza la acción. Ding-dong. Suenan los timbres. Un hombre llega. Un beso en la boca. Ding-dong. Dientes lengua. Ocho de la noche. Ding-dong. Una erección. Una teta, un analga, un anoche, un abotella, una desesperación. Ding-dong. La lengua. Las babas. Las manos. El olor a whisky y a sangre. El hombre le mete toda la lengua a Altagracia y con ella (Chaparro, 55).

Se puede percibir la narración entrecortada en la que la mayoría de las frases consisten de dos a cuatro palabras. Incluso, se podría asemejar a una lista de acciones, sonidos y objetos que en su totalidad traman una serie de planos cinematográficos que componen una escena. El aparente desorden formal mantiene un contundente coherencia que le da una unidad dislocada a la obra.

*Opio en las nubes* crea un delirio de ciudad despedazado; espacios híbridos, palabras explosivas y relatos exuberantes que se cruzan e interconectan. Erige una ciudad que se desborda a sí misma, cuyos límites fluctúan, se amplían y se confunden hasta desdibujar los mismos límites. Todo está en crisis porque está al borde del fin del mundo. Crea un mosaico de órganos desintegrados que producen y reproducen unos individuos que viven al borde de un espacio movable que destruye los paradigmas históricos de la ciudad estática.

Hay un paralelo entre todas las historias que se narran. Los diferentes tiempos y los distintos espacios conviven al margen. Adicionalmente, la confluencia de estas distintas narraciones tejela red urbana y representan la ciudad caótica entera. Por otra parte, esta construcción del tiempo no lineal demuestra que la temporalidad es un elemento que también está trastocado por la ciudad, ya que al tratar de engranar las escenas, el lector se enfrenta con un mapa temporal despedazado. Así como hay saltos espaciales, constantemente hay saltos temporales. La obra es un rompecabezas imposible de armar con precisión. Referente a la crisis que vive el mundo “estas actitudes hacen girar la rueda del desamparo cósmico y enfatizan en la crisis de valores concentrada en la simultaneidad, el hiperindividualismo y la atomización de la sociedad” (Giraldo, 72).

No existe la noción de centro, sino más bien una noción descentralizada de espacio que se penetra a un mismo nivel de descentralización de los hechos, los personajes y el tiempo. La fragmentación de los espacios y las historias dinamizan la obra, le dan movimiento y velocidad, pero al mismo tiempo este vértigo no se precipita hacia un destino final. El movimiento de la obra encuentra su coherencia en el sinsentido, el vacío y la nada.

### **REVOLUCIÓN DE LA ESCRITURA: UNA INTERVENCIÓN URBANA**

Todo este agrietamiento que produce la transgresión urbana y que se ha abordado en el presente análisis, sugiere la expresión de un individuo y una sociedad agrietada. La hibridación cultural, la desterritorialización, la proliferación de lugares y no lugares que disuelven la memoria histórica de la ciudad, la fusión de la identidad y la pérdida de sentidos sugieren una lectura de la obra que comprende el proceso de engranaje mediante el cual fue creado el delirio de ciudad. Esta dinámica de ciudad apunta aparentemente hacia el sinsentido, el vacío y la nada. En el texto no se hace explícito un discurso



ideológico o una crítica social. Sin embargo, el mecanismo poético encarna una resemantización de la ciudad a partir de la anarquía, la violencia y el caos.

*Opio en las nubes* es una novela detonante en la literatura colombiana. Aunque no es la primera novela urbana, crea una forma revolucionaria de escribir la ciudad dentro del panorama nacional. Rompe barreras y estructuras morales, sociales y lingüísticas; traspasa los límites de la sociedad. Construye una obra en la que explota unas prácticas de la ciudad moderna llevadas al límite y al abismo en su sentido erosionado y violento dentro de una estructura que nace de la ruptura, de la vida y de la misma muerte. Aquí no hay una crítica directa o un cuestionamiento de las prácticas. Los habitantes no se juzgan dentro de la novela. Se observan actuar, se recorren, se sienten, se huelen. Esta novela es una intervención rotunda en la ciudad. Su intervención está íntimamente relacionada con la transgresión del imaginario de la ciudad que crea; un paisaje roto. Como el delirio de la ciudad transgresora también interviene en la ciudad real a la cual enfrenta.

## EL SUJETO URBANO

*Conozcotus hechos*

*yséquetienes nombre vivo,*

*pero estás muerto*

*Apocalipsis 3,1*

La ciudad delirante es un escenario que penetra a sus habitantes y a la vez ellos la penetran en ella. Los personajes son otro hilo roto de la red urbana y están contagiados de su violencia latente, de su espacialidad desarticulada y descentralizada, de su caos, de su fractura, de su hibridación, de su no límite, de su ritmo acelerado. La compleja composición de los personajes es derivada de la espacialización del organismo-ciudad, por el cual transitan. Se configura así un sujeto destruido por dentro, fragmentado, roto, violento y solitario, desarticulado, alucinador, con un ritmo vertiginoso y caótico en su interior, un sujeto que vive en un trance continuo, un sujeto múltiple y contradictorio, excesivo, que acude a otra lógica alternativa propia de un individuo urbano de una ciudad de finales del siglo XX.

Los narradores y personajes -Pink Tomate, un gato que habla, Sven, un muerto, Gary Gilmour, un asesino condenado a la silla eléctrica y Max, el hijo de una exconvicta- entrecruzan sus experiencias para denotar la ciudad apocalíptica, la cual es el mosaico de sus múltiples y alucinantes miradas; estas vivencias se integran en una mirada global, y tan rota como la misma urbe, ya que la focalización de la narración cambia continuamente para revelar la disgregación interior de los relatores.

## **PINK TOMATE... UNA LÓGICA PEQUEÑA**

Pink Tomate, el gato de Amarilla que habla, extiende los límites del real y por medio de su expresión verbal hace posible la dimensión fantástica en la novela. El sentimiento de absurdo rodea al personaje, que no es humano, pero tiene la facultad humana de la voz. Dice groserías como “mierda”, hace chistes, le gusta el vodka, le gusta Amarilla, le dan ganas de ahogarse en salsa de tomate, lo cual ilustra una personalidad en contacto con costumbres humanas, y alejado al mismo tiempo por su naturaleza animal, lo que le permite romper los paradigmas éticos. Su extremo cinismo le elimina la sensibilidad, lo cual se revela a partir de sus reiterados juegos con las palabras, como el que más repite: “qué cosa tan seria trip trip trip”. Su modo de hablar perturba la restringida versión que tiene el lector del gato, que no incluye la mirada del animal; este es un mirar desde la periferia que contagia la novela con su concepción temporal en la que la vida está suspendida de un hilo del presente,

Voy a hablar en presente porque para nosotros los gatos no existe el pasado. O bueno, sí existe, lo que pasa es que lo ignoramos. En cuanto al futuro nos parece que es pura y física mierda. Sólo existe el presente y punto. El presente es ya, es un techo, una calle, una lata de cerveza vacía, es la lluvia que cae en la noche, es un avión que pasa y hace vibrar las flores que Amarilla ha puesto en el florero, el presente es el cielo azul, es una gata a la que le digo eres cosa seria y ella me responde sí, soy cosa seria, mierda, el presente es un poco de whisky con flores, es una canción con café negro, es un ritmo con olor a tomates, ocho de la mañana, techos grises, teticas con pecas, nada que hacer I want a trip trip trip mierda, qué cosa tan seria” (Chaparro, 9).

Esta visión irreverente que Pink Tomate tiene de la temporalidad, hace temblar la concepción occidental del tiempo. El pasado, al que tanto valor le da diferentes culturas del mundo, con el propósito de construir una memoria, es aplastado por este desvergonzado gato al decir que para los gatos no existe el pasado o lo ignoran. También se burla de la utopía moderna del progreso al decir que “el futuro es pura y física mierda”, lo cual explica que en el entorno de la vida nocturna no hay una preocupación por el mañana. El presente es el único tiempo que tiene valor por su

capacidad de generar vida y placer en el ahora. Esta perspectiva puede incluirse dentro de los principios de la heterotopía que sugiere Foucault, “La Heterotopía comienza a funcionar en completa capacidad cuando el hombre llega a una especie de quiebre absoluto con su tiempo tradicional”<sup>7</sup>. El hecho de que uno de los cuatro narradores sea un animal no es gratuito. La presencia del gato, por su mística callejera, simboliza la ciudad y la vida nocturna.

Milógica es un poco gris, un poco nocturna. Es una lógica con techos, lluvia, una lata vacía de cerveza trippitrip, qué cosas tan serias, y un poco de soledad y whisky. En el fondo toda lógica es solitaria y sobre todo la de los gatos. En realidad un gato no vive su propia vida. Un gato vive la vida de la ciudad. La lógica de la gente de la calle, de la sangre, de la basura y la mierda trippitrip. Una lógica jodida, puta mierda (Chaparro, 153).

Con este narrador, Chaparro explora nuevas formas de existir descentradas que trazan un mundo que no es abarcado por el ojo humano. Penetra la otredad. Desintegra lo humano ya que el gato es humanizado, pero al mismo tiempo sus facultades representan una deshumanización del sujeto ya que rechazan la historia, el humanismo y el progreso.

## **SVEN, EL ETERNO RETORNO DEL MISMO CAOS**

Sven, el novio de Amarilla, evidencia el fracaso de las ilusiones. Su única promesa de apostar en el hipódromo y salir de la ruina para llevar a Amarilla a la playa, se trunca debido a su propia muerte por sobredosis. Sven es un individuo transgresivo.

La gente me miraba con esos ojos que decían pobrecito, tan joven, tan sano, tan blanco, y yo desde la camilla les dije tranquila gente, no soy tan sano, ni tan limpio, no tan creyente, no me lavo los dientes todas las mañanas como ustedes, no me cambié de media todos los días como ustedes, no leo tantos libros, no hago deporte ni rindo tanto en el trabajo como ustedes, tranquila gente (Chaparro, 21).

Esto es una cachetada a la vida burguesa de la higiene y la ética. Sven abre el pasaje hacia la muerte y es el primero en hablar después de haber pasado sus límites. En este

<sup>7</sup> Foucault, Michel. *Ibíd.* La traducción es propia. El texto original dice: “The heterotopia begins to function at full capacity when men arrive at a sort of absolute break with their traditional time.”

estado recuerda su vida con Amarilla, lo cual es extraño ya que contiene una lógica absurda, en la cual los muertos recuerdan a los vivos, pero éstos no evocan a los muertos. Sven conserva su memoria. Después de caminar varios días por la ciudad en ruinas llega al Café del Capitán Nirvana, un bar de sapacible al lado del mar donde permanece y a pesar de la sensación de eternidad que se manifiesta en este no-lugar, allí continúa experimentando la violencia y la destrucción y no la calma; la desolación y no la armonía como un eterno retorno del mismo caos. En la narración no hay una diferencia sustancial entre estar vivo y estar muerto. El narrador experimenta que aunque esté muerto tiene la capacidad de soñar e incluso recordar momentos anteriores a su muerte, memorias de la niñez o sus días con Amarilla como el momento en el que la conoció en el hipódromo.

Me habló su aliento me pareció que olía a como debía oler el aliento de Marilyn Monroe: a rosas rojas en medio de la turbina de un DC-3 planeado en una noche de lluvia. Esta mujer que expulsaba palabras que olían a tinte dorado, a faldas blancas, a cigarrillos rubios con café y brandy. Me dijo que se llamaba Amarilla y que todo bien, fresco loco, que me sentara junto a ella, que le hablara, que le dijera muñeca todo bien, que ella también respondería todo bien, que no quería problemas (Chaparro, 45).

La intensa reconstrucción que Sven hace de su primer encuentro con Amarilla, habla de lo fuerte que se mantiene en su memoria y su pasión por ella a pesar de la muerte. Como se puede ver, la configuración de Amarilla es explorativa, mezcla elementos como las rosas y la turbina del DC-3, el tinte dorado, las faldas blancas, los cigarrillos rubios con café y brandy. Sven recuerda detalles sensitivos puntuales como el olor de su aliento y sus palabras. Estas situaciones de total absurdo y que desde la muerte opta por recordar aquello que es especial de los vivos: los sentidos. El panorama de la novela es intensamente sensorial debido a que los personajes experimentan el mundo con sus sentidos.

## **MAX... UNA MÁQUINA DE HACER PÁJAROS**

Max tiene el hábito de alimentar a las palomas, también entraña la excentricidad en su forma de vida. Desde su nacimiento habita no-lugares y está rodeado de personas desahacibles como Gary Gilmour y las prisioneras de la cárcel que casi lo vuelven homosexual cuando pequeño,

Max nació en la cárcel. Su madre había sido prisionera por haber matado a su marido. No importó porque él mató. Solamente importó cómo. Le llenó la boca de lechugas, remolachas y espinacas y lo ahogó y le dijo te vi cerdo. Hasta nunca. En todo caso Max nació en la prisión, celda número 56, patio 5 (Chaparro, 33).

El paródico asesinato del padre de Max, a quien su madre ahogó al atragantarlo con verduras, envuelve a Max en un ambiente de violencia incluso antes de nacer. La ausencia del padre hace de él un desamparado. Su nacimiento en medio de preso traza su alienado destino y muestra su inmersión en un mundo lleno de absurdo en el que aparece la cárcel como espacio de origen, donde desde muy niño tiene que presenciar escenas como la ejecución de Gary Gilmour.

Su desolación es permanente tanto en la cárcel desde que conoce a Gary Gilmour, como cuando conoce a Marciana y en el Café del Capitán Nativana. Hay una fusión de Max con los no lugares. Como todos los demás, Max es un personaje excéntrico ya que constituye una diferencia radical llena de violencia. Entraña los conflictos de un sujeto urbano sin padre, sin madre, alienado, marginal.

## **ME LLAMO GARY, GARY GILMOUR Y ACABO DE MORIR EN LA SILLA ELÉCTRICA**

Gary Gilmour es un asesino, preso durante 8 años, condenado a la silla eléctrica por haber matado a Porfiria, su víctima número doce, como la bola que había cogido en la aire

un batazo de Pete Rose. Gary es huérfano y es un individuo violento y solitario. En la cárcel se hace amigo de Max y de un urapán al que e habla todos los días. No tiene expectativas de futuro y su única certeza es la muerte en la silla eléctrica. El día de su ejecución le dice a Max que de ahora en adelante bote su bola de béisbol contra un muro de la prisión todos los días para recordarle a Dios que Gary Gilmour debería estar cuidando zebras en una pradera de Zimbabwe y no en el infierno.

Gary le dijo que es aboleta era el homerun que había atrapado en el estadio, aquel lejano día en que mató a Porfiria y que todos los días debía hacerla rebotar contra algún muro de la prisión para recordarle a Dios que Gary Gilmour estaba en el Infierno y que allí se sentía demasiado solo y que lo que realmente deseaba era ir a una pradera de Zimbabwe a ver sus cebras blancas y negras mientras se fumaba un tabaco en las tardes de verano (Chaparro, 38).

La situación religiosa de Gary es compleja. Por una parte, a pesar de haber cometido un homicidio y violar los diez mandamientos, sugiere que se cree en Dios por el favor que le pide a Max que rebote la bola para que haga una especie de milagro. Aun así, por otra parte, Gary se opone a la visita del cura antes de cumplir su pena.

En nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo. Gary no quisiera recibir al sacerdote de la prisión consideraba que el guardia Monroe estaba más cerca de él que el cura, que solamente se aparecía cada mes y daba la misa campal en el patio de la prisión y luego desaparecía a bordo de su pequeño auto (Chaparro, 39).

Gary comete el sacrilegio ante la iglesia cristiana de decir que “el guardia Monroe estaba más cerca de él que el cura”. De tal manera, no busca la salvación ni el paraíso prometido por medio de la bendición del cura, sino por medio de cosas sin trascendencia como rebotar la bola de béisbol o la bendición del guardia de la cárcel. Defiende su propia forma de ver las cosas por medio de actos contundentes como este de negarse ante la visita del cura. Sin embargo, en su caso, la religión adquiere un sentido bastante desolador porque a pesar de que Gary en un principio tiene fe en Dios, sus deseos no se cumplen al final. Experimenta una rotunda situación de desamparo cósmico.

Antes de la ejecución, Gary hace las siguientes demandas:

La ejecución estaba programada para el otro día a las siete de la mañana. Lo único que pidió Gary Gilmour fue que le pusieran I Can't Get No Satisfaction cerca de la silla eléctrica. También pidió que le dejaran leer los diarios ya que en la parte de la Biblia que decía *muchos son mis adversarios y mis perseguidores, pero no me aparté de tus testimonios* y por último que lo enterraran cerca de su árbol preferido, cerca de la raíz de Zimbabwe (Chaparro, 38).

En esta escena se presencia la forma en la que el homicida enfrenta su propia muerte y no busca escapar de su destino. Ante este hecho, el asesino accede a la música como amparo. Como se puede ver, Gary Gilmour es un personaje creado a partir de contrastes. Por una parte, acude al rock con la canción "Satisfaction" de The Rolling Stones<sup>8</sup>. A lo íntimo, el personaje expresa una extrema indiferencia.

I can't get no satisfaction,  
I can't get no satisfaction.  
'Cause I try and I try and I try and I try.  
I can't get no, I can't get no.  
(The Rolling Stones, Hot Rocks 1964-1971)

El anterior coro de la canción enfatiza el verso "No puedo obtener satisfacción", por medio de su repetición. Al insertar este verso expresa que el asesino aún antes de su pena de muerte no puede "obtener satisfacción". Por otra parte, Gary pide que le lean el salmo 157 de la Biblia en el cual le habla directamente a Dios, expresa que, a pesar de tener muchos enemigos e indagadores, no se ha apartado de sus testimonios originales. De tal manera, no busca escapar de su propia destrucción.

---

<sup>8</sup> "The Rolling Stones es un grupo musical británico como punta de lanza a la Invasión británica que se produjo en los primeros 60. Formado en Londres en el grupo comenzó a tocar Blues, R&B y Rock and Roll y más adelante experimentaron con otros géneros como Disco. Se destacan, principalmente, sus melodías sencillas, y estructuras simples, donde no abundan las drogas y algunas de misoginia, en las décadas de los 60 y 70. En: [http://es.wikipedia.org/wiki/The\\_Rolling\\_Stones](http://es.wikipedia.org/wiki/The_Rolling_Stones) Fecha de consulta: 11/11/07"



Además, se revela la aguda soledad en la que vive. Gary es ejecutado, tal cual ha sido planeado, en la silla eléctrica, y Max presencia el acto desgarrador de la ejecución. Su muerte muestra la final línea que hay entre la vida y la muerte.

La ejecución fue rápida. Duró menos de un minuto. Mientras duró ese minuto el pequeño Max cantó *Getback getback getback to where you belong getback gohome getback*. El cielo estaba azul y mierda, no había señales de Dios en las nubes. Mierda. El silencio estaba en otra parte. Las aves estaban en otra parte. El día, las nubes y el café se hallaban ausentes, lejanos. El silencio. La silla eléctrica. La luz. La electricidad. Los sueños podridos. El silencio (Chaparro, 40).

Esta escena intensifica la sensación de desamparo de Gary, que aún en el momento de su muerte, se encuentra desprovisto de Dios y lleno de silencio. La canción “Getback” que canta Max en el momento de la ejecución es del grupo inglés de rock The Beatles. El mensaje central de la canción es “Vuelve, vuelve a donde una vez perteneciste”. Este verso se enfatiza en el coro por medio de la siguiente repetición.

Getback, getback.  
Getback to where you once belonged  
Getback, getback.  
Getback to where you once belonged.  
Getback Jojo. Gohome  
Getback, getback.  
Back to where you once belonged  
Getback, getback.  
Back to where you once belonged.  
Getback Jo. (The Beatles, *Love*)

Cuando Max canta el verso central de la canción que dice “vuelve, vuelve, vuelve a donde una vez perteneciste, vuelve, ve a casa”<sup>9</sup>, su sentido se entreteje con la escena de la ejecución. De tal manera, la muerte que va a ocurrirse expresa como volver a donde pertenece, como volver a casa. “GetBack” es la misma canción que había cantado Gary en su celda la mañana anterior, lo cual demuestra su decisión y dignidad a la hora de morir.

---

<sup>9</sup>La presente traducción del fragmento de la canción es propia.

La escena de la ejecución revela que de estar vivo a difunto hay menos de un minuto. Sin embargo, a pesar de estar tan tenue en la vida y la muerte, más adelante se ve que existe también una continuidad, o sea, la posibilidad de la reencarnación o la prolongación de la existencia después de la ejecución. No obstante, su fallecimiento confirma el fracaso de sus sueños y sus deseos. Por eso, en la escena de la ejecución se reitera: "Sueños podridos". Sin embargo, la muerte implica para Gary libertad debido a que es la única forma de escapar el encierro de la prisión. La muerte permite la liberación. Por ello Gary se refiere a ella en forma directa y sin nostalgia.

El deseo de Gary de ir a cuidar zebras en Zimbabwe no sucede. Sin embargo, tiempo después de su muerte, llega al Café del Capitán Nirvana, donde se encuentra con Max y Sven. Allí cuenta lo que pasó después de la ejecución. Murió. Fue a Zimbabwe pero no a cuidar zebras ni a pájaros, lo cual demuestra que el fracaso es recurrente en él. En este mismo sentido, cuenta la historia de Harlem, la mujer de la que se enamoró en el Opium Streap Tease. Y repite de nuevo la derrota debido a que ella, a diferencia de él, sólo quiere pasar la noche con él. Lo anterior demuestra que el asesino a pesar de estar muerto tiene la capacidad de enamorarse y recordar, pero no de cambiar su destino.

A pesar de ser un individuo violento también siente soledad. Después de haber contado su historia, Max y Sven ven el momento en el cual Gary camina hacia el mar, se hunde del todo y no vuelve a salir. Así, el lector presencia la muerte simbólica de un muerto. Esta escena intensifica el sinsentido de la vida de Gary y del universo simbólico. Además, intensifica la sensación de desolación de Max quien lanza la pelota de béisbol que se ha pasado toda la vida rebotando contra la pared para que Gary Gilmour no vaya

al infierno. El vacío se apodera de la historia de Gary y de la historia de Max. Así, rectifica que no hay sentido sino absurdo. Se reitera el eterno retorno de la nada y la ruptura interior que este personaje ha sufrido a causa de la situación urbana de la cual es producto.

Se intuye que Chaparro creó este personaje a partir de un homicida de la vida real; Gary Gilmore fue un temido asesino tejano que vivió realmente en 1940-1977. Aunque su apellido se diferencia de aquel de la novela ya que este se escribe *Gilmore* y el otro *Gilmour*, es clara la referencia de este ícono de la historia de homicidas norteamericanos en la construcción del complejo personaje. El Gary Gilmore de la vida real fue el primer asesino estadounidense condenado a muerte en 1977 después de la restitución de la ley de la pena de muerte en 1976. Su nombre original es Gary Mark Gilmore. Desde muy temprana edad vivió una vida de robos, asaltos y homicidios que se fueron agravando hasta el punto de llevar a cabo dos homicidios. Robó y mató a Max Jensen, un empleado de una bomba de gasolina en Orem, UTAH, en Julio 19, 1976. Al otro día, robó y mató a Bennie Bunshell, manager de un motel en Provo. Gilmore se entregó a la Policía sin oposiciones. Fue culpado por los dos homicidios pero el segundo nunca fue enjuiciado debido a la falta de testigos. El juicio en el que rápidamente lo condenaron por el primer homicidio duró tres días, de Octubre 5 a Octubre 7 de 1976. El jurado recomendó la pena de muerte para Gilmore debido a las circunstancias especiales del crimen. En ese momento UTAH tenía dos métodos de ejecución, escuadrón de tiro o muerte colgado, ante los cuales Gilmore pudo escoger y dijo: “Yo preferiría que me dispararan”<sup>10</sup>. Ante la ejecución, Gilmore no se opuso sino que simplemente aceptó orgullosamente, “Esta es mi vida y esta es mi muerte. Ha sido sancionada por las cortes

---

<sup>10</sup> La presente traducción es propia. La cita original dice: “I’d prefer to be shot”. En: [http://en.wikipedia.org/wiki/Gary\\_Gilmore](http://en.wikipedia.org/wiki/Gary_Gilmore) “Fecha de consulta: 11/11/07”.

que yo muera y acepto eso”<sup>11</sup>, añadió el asesino. La ejecución fue programada para el amanecer del 6 de Diciembre de 1976. Pero tres días antes fue aplazado. Durante el tiempo que Gilmore estaba esperando su turno de ejecución en línea, intentó suicidarse dos veces. Cuando finalmente en la ejecución le preguntaron si quería decir sus últimas palabras Gilmore respondió: “¡Hagámoslo!”<sup>12</sup> Por consiguiente, la novela se nutre de unos hechos que tuvieron divulgación masiva y mayor impacto en los 70.

Aunque la configuración de la historia de la novela es diferente, se pueden establecer similitudes muy fuertes entre estos dos personajes, como su naturaleza violenta, su desinhibida actitud ante la muerte y su descarada o posición frente a la religión.

Gary Gilmour, con su absurda encarnación después de la muerte, es un personaje que indaga fuertemente, desde el lugar desde el cual cuenta su historia acerca de las entrañas del carácter violento, la soledad y la libertad.

El lugar desde el cual los personajes narran la historia define su perspectiva, es decir, cómo la narran; Pink tomate narra desde el ángulo del gato, el animal de la ciudad, el presente y la borrachera. Sven narra desde la muerte, las drogas y la música, desde un eterno retorno del mismo; Max narra desde la falta de padre y madre, desde el anti-origen y la posición del marginado; Gary habla desde el huérfano, la cárcel y la represión, luego desde más allá de la muerte, la liberación y el abandono cósmico.

---

<sup>11</sup> Ibíd. Esta traducción es propia. La cita original dice: “This is my life and this is my death. It's been sanctioned by the courts that I die and I accept that.”

<sup>12</sup> Ibíd. Esta traducción es propia. La cita original dice: “Let's do it.”

## **HABITANTES-CIUDAD: UN ESPEJO ROTO**

Estos narradores construyen el relato mediante su mirada desplazada del centro. La manifestación de una ruptura profunda en su interior es la prueba de su fusión con la dinámica de la ciudad delirante, “Nuestra época es una en la que el espacio toma para nosotros la forma de relaciones entre sitios”<sup>13</sup> (Foucault). Entraman una conciencia colectiva de la ruptura que se evidencia por medio de sus oralidades rotas y sus relatos desangrados. Los sujetos urbanos existen como una extensión de los tentáculos del espacio de la ciudad, así como ellos ven el mundo a partir de su rompimiento interno, la representación de él es un collage de sus historias violentas.

La novela inicia: “Soy Pink Tomate, el gato de Amarilla. A veces nosé si soy tomate o gato. En todo caso a veces me parece que soy un gato que le gustan los tomates o más bien un tomate con cara de gato” (Chaparro, 9). Estas líneas de Pink Tomate prueban la confusión que se genera en el habla de los personajes, a través de juegos lingüísticos, y esta confusión crea sujetos hibridados en sus exteriores e interiores debido a que los narradores hablan de sí mismos, pero también hablan de los otros personajes a partir de sus propios contrastes. Además, hay momentos en los que abandonan el referente humano construido por la historia, los valores y la ética. Lo cual demuestra que palabras como “identidad” ya no son suficientes para definir a estos individuos cuya esencia es confusa y contradictoria. De tal modo, se puede sugerir una identidad alterada, como el nuevo marco del héroe posmoderno.

Su construcción física está contagiada de contraste y explosión. La confusión en la identidad de los personajes se teje de la misma forma en que se configuran los *no*

---

<sup>13</sup>Foucault, Michel. *Ibíd.* Traducción propia. La cita original dice: “Où le point est en lequel se crée la forme des relations entre sites”.

*lugares* en la novela; Pink Tomate dice que no sabe si es Tigre o tomate o gato y que a veces piensa que Lerner es perro y no gato porque siempre le da la razón; Sven quien huele a tigre fatigado, dice que no sabe cuándo murió; “Gary era un poco tigre, un poco paloma, un poco pato salvaje. Gary tenía la lógica de las aves. O de las hormigas” (Chaparro, 34-35). Asimismo, se puede ver la confusión en la historia de Daisy sobre quien Pink Tomate dice que no sabe si es “hombre o mujer, elefante o burro”. Incluso “Cuando Daisy nació, sumamá lo primero que dijo fue mierda, esta vaina qué es.” Los personajes han llegado a la explosión de los núcleos tradicionales de identidad, y por medio del lenguaje híbrido que se desprende de “el logos”, encarnan la dinámica de ciudad, de crisis y ruptura, donde predomina la coexistencia de contrarios, la heterogeneidad.

La humanización se desintegra con descripciones como la de Gary Gilmour que incluyen el reino animal a través del tigre, la paloma, el pato salvaje, las aves y las hormigas. Así se genera una superposición de imágenes que se confunden para caracterizar a Gary. También Alain, el amigo de Marciana, se describe como “una especie de cerdo blanco”. Incluso, Pink Tomate se fusiona con la imagen del tomate, su mismo nombre es la yuxtaposición del gato y el tomate, un animal y un vegetal. Además, sus prácticas humanas se superponen a sus propiedades de animal.

La situación de Daisy es dramática en el sentido que en ella se disgregan los límites entre lo femenino, lo masculino y lo animal hasta llegar al extremo de decir que no se sabe ni siquiera qué es. De la misma forma sucede en el caso de Highway 34, el individuo cuya imagen se configura a partir de elementos de la ciudad como la autopista, las líneas blancas y las señales confusas. La existencia de este hijo de la

ciudad sólo se comprende a partir de conceptos urbanos, “Highway 34, tenía la mirada como la autopista 34. Uno lo miraba a los ojos y solamente veía líneas blancas, simulacro de mirada, señales confusas. Tal vez lo llamaban así porque en esa autopista, en la Highway 34, fue donde se volvió loco” (Chaparro, 139). El tejido de estos personajes muestra su estrecha sintonía con la armazón de la urbe. De tal forma, se construyen individuos heterogéneos. Su confusa identidad se diluye con la hibridación simbólica, presente en su modo de expresarse, en el cual predominan dos impulsos opuestos: la fusión y la explosión. Las estructuras mentales descompuestas de los sujetos urbanos se mezclan con la configuración de los lugares y no lugares. De tal modo, se crean individuos híbridos con oralidades híbridas que incluso se encuentran en el límite de lo humano, proyectándose así como componentes urbanos claros de la realidad citadina.

El discurso interior usado por Chaparro crea el efecto de la conciencia. Establece una interacción entre el mundo interno y el mundo exterior de los narradores. La mente es tejida más móvil, más rápida en captar objetos de la realidad externa y después abandonarlos por otros, más libre. La movilidad de la conciencia se dinamiza en conexión con el mundo exterior inestable. Hay una constante colisión de los dos mundos inestables, el de la mente y el exterior, que se manifiesta en una estructura de flujos que teje y filtra en la escritura la experiencia de la ciudad. La dinámica de interacción entre los sujetos urbanos con el espacio fragmentado, hace visible su fractura, y se expresa en un estilo narrativo roto y frenético:

En las noches se organizaban las peleas de boxeo y las mujeres hablaban con todo el mundo. Las noches solían arroyo no había preocupaciones. Los días pasaban a través de la luz, a través del olor de los árboles, los labios, las nalgas, la espuma del mar y el olor del wc. La sangre. El whisky. Los labios. El wc. La luz. Las nubes. Las nalgas. De pronto la

felicidad era ir al wc, cagar en paz, pensar en paz, amar en paz, odiar en paz (Chaparro, 27).

Esta yuxtaposición de imágenes en el Café del Capitán Nirvana expresa el estado de fractura interior de Sven, a través de un espacio y una secuencia temporal despedazadas.

### **LA SOLEDAD: UN CIELO ROTO**

La soledad en los sujetos urbanos está íntimamente ligada a los no lugares, como lo sugiere Augé: “Esta impone en efecto a las conciencias individuales experiencias y pruebas muy nuevas de soledad, directamente ligadas a la aparición y a la proliferación de no lugares” (Augé, 97). Por ejemplo, Gary está inmerso en la soledad: “Su profesión era solitario. Gary vivía solo, comía solo, cagaba solo, lloraba solo, soñaba solo” (Chaparro, 36). Asimismo Max, quien ha estado toda la vida rebotando la pelota de béisbol que le dio Gary Gilmour contra la pared para recordarle a Dios que Gary quiere ir a Zimbawe. La pelota es un objeto que no tiene un significado profundo. Chaparro desafía así la tradición simbólica con algo que no tiene sentido. Toma dimensiones metafísicas y explora la soledad del hombre que está desprovisto de Dios y que no tiene formas de trascender.

Cuando Gary simplemente desaparece en el agua y lo deja, Max siente abandono.

Después fue hacia el mar y se metió en el agua. Eran las seis de la mañana. Max se quedó un rato en la playa mirando hacia el sitio donde Gary había desaparecido bajo las aguas. Después vino al Café del Capitán Nirvana, sacó la pelota de béisbol y regresó de nuevo a la playa y la lanzó hacia el mar con rabia, con tristeza. El día siguiente a las seis de la mañana, a las curvanumeroseis, a Harlem (Chaparro, 92).

Asimismo, el efecto que produce la desaparición de Gary en el agua es desolador. Gary y murió y fue a Zimbawe y volvió. Y no fue cuidado de zebras, como lo deseaba, sino de pájaros. Pero siente fracaso. Ahora qué. Nada. Se hunde en el agua. Así asistimos a la muerte de un muerto. La ficción abre un terreno metafísico y se hace preguntas por



la muerte. Chaparro desafía los cánones tradicionales de la muerte de la religión católica donde se le da el descanso eterno al muerto. Aquí, el muerto no descansa porque vuelve a morir como si la muerte fuera infinita. De tal modo, apunta a la nada como referente metafísico, debido a que el relato no da respuestas sino que deja al lector en el vacío.

### **LA FELICIDAD: UN CIELO MUY AZUL**

La felicidad siempre se presenta de forma fugaz en los habitantes, como pequeños sucesos, nada profunda, se reduce a vivencias superficiales. Para Gary, la felicidad estaba en haber cogido la pelota del home run de Peter Rose. “- Hey Porfirio, tengo un home run de Pete Rose entre mis manos y eso me hace feliz. Eso es la felicidad” (Chaparro, 36). Para Sven estar alegre estaba en ir al hipódromo, en esos días incluso creía en Dios. La felicidad en *Opio* es un devenir efímero. La vida de los personajes se ajusta casi a las reflexiones de García Clancini, “propone relaciones instantáneas, temporalmente plenas y rápidamente desechadas o sustituidas” (340). En un mundo de desasosiego tan hondo, los momentos de felicidad son transitorios en el espacio de soledad en el que viven.

### **TEJIENDO EL VACÍO**

Esta relación del sujeto con el espacio fragmentado, evidencia una conducta que se origina desde la perspectiva de la transgresión del espacio y por ende produce violencia.

Amarillas dirige a la cocina y se prepara un café, mira por la ventana, se acaricia el pelo y dice que la vaina está jodida y yo pienso que en verdad todo está jodido. Los árboles están jodidos, las calles están jodidas, el cielo está jodido. Las palomas están jodidas. Mierda. Yo también estoy como jodido. Me danganas de ahogar me ensalsad tomate (Chaparro, 10).

La expresión “joder” hace parte de la oralidad coloquial bogotana y alude a “destrozar”, “arruinar”, “echar a perder” (Diccionario de la Real Academia Española). Pink Tomate al decir que todo está jodido expresa que todo el mundo está destrozado, arruinado o echado a perder como él mismo también lo está, y que no existe el futuro. El énfasis que hace en esta expresión por medio de la repetición hace que su sentido sea exagerado y además el participio “jodido” alude a una temporalidad sin horizonte, es decir, se flota en un sentido de destino efímero y destruido debido a que vive en un tiempo presente en el que el destino adopta una condición volátil debido a que no tienen proyecciones fijas. Pink Tomate dice “mierda”, lo cual revela la decepción, el negativismo del cual se nutre el gato debido a su indiferencia con respecto a la mirada de un futuro mejor. El uso constante de esta palabra que proviene del latín *merdays* significa “excremento humano” (Diccionario de la Real Academia Española), en este caso es un término vulgar que “expresa contrariedad o indignación” (Diccionario de la Real Academia Española) y es una muestra del desasosiego frente al mundo que el gato vivencia repetidamente.

La ciudad entera ya está destinada a la destrucción inevitable. El sujeto urbano está teñido de desilusión pero no en sentido melancólico ni nostálgico, sino de total vacío. Hay una decepción frente al deterioro del contexto del cual asimila la destrucción. Los personajes no buscan mejorar la caótica situación, sino la viven tal como es. No harán nada para cambiar su vida, sino que simplemente la viven desde el exceso y la destrucción. No hay idealizaciones de ninguna índole. La violencia es una forma de vida, un destino que no se busca cambiar.

## CONDUCTA TRANSGRESIVA

“Breakthrough to the other side  
Breakthrough to the other side  
Breakthrough  
Breakthrough  
Breakthrough  
Breakthrough”  
The Doors, *Breakthrough*

Los sujetos urbanos encarnan la violencia en la narración. Los hechos de agresión acechan a los individuos y los aproximan, sin que ellos sepan, al desastre. Por ello la ciudad entera vive en un estado de crisis, cuya experiencia no es un hecho solitario ni aislado, sino que agrieta todos los tejidos del universo ficcional y penetra a los sujetos que se nutren del espacio.

A los pocos minutos una sirena irrumpe la calma del parque. Mierda. Unos árboles más allá una mujer se trata de ahorcar. La policía llega a tiempo e impide que la mujer se ahorque. Claro, la policía siempre se tira todo. Esta mujer ahorcada hubiera completado lo que le faltaba a esdía para ser mástristetriptriptrip (Chaparro, 14).

En la anterior cita se presenta el suicidio de una mujer. El deseo de muerte, un comportamiento transgresivo hacia la vida, se manifiesta de diferentes formas en cada uno de los personajes ya que está presente permanentemente. El ruido de la ciudad, que aquí aparece revelado por medio de la sirena, invade la narración, es un desafío contundente a la calma y el silencio de los burgueses, además es el anuncio de una catástrofe.

La presencia de la policía, que personifica la ley y el orden, impide que la mujer se ahorque y aparentemente cumple con su función de frustrar el acto. Aun así, la policía

tiene un valor negativo porque se presenta como una amenaza a la realidad de los personajes, la cual es ajena a cualquier parámetro de orden o de ética humana. Pink Tomate en vez de alegrarse por el prójimo, como lo dictaría la moral católica, considera que la policía se tiró todo por haber salvado a la mujer. Pero como Pink Tomate dice: “Esta mujer ahorcada hubiera completado lo que le faltaba a este día para ser más triste trip trip trip” (Chaparro, 14). De tal manera, el narrador hace comentarios sobre la crisis de la vida humana que revelan su naturaleza de ruptura. La fuerza de este pasaje está contenida en la imagen de la mujer intentando ahorcarse, ya que devela el terreno minado en el cual los habitantes se sienten seducidos por la muerte, sin la menor posibilidad de consideración, debido a que su muerte repercute en los demás.

## **LA TRANSGRESIÓN: LA ESTRUCTURA DE LOS DÍAS, EL TEJIDO DE LOS SILENCIOS**

Transgredir y agredir son formas de violencia. Agredir, viene de la palabra latina *ad-* *gredi* que significa también ‘avanzar hacia’ pero se instituyó como ‘avanzar *contra*’ en el momento en que en la guerra avanzar hacia el enemigo significaba ir contra él (Diccionario de la Real Academia Española). De tal forma, agredir implica ir *contra* algo de manera violenta. En la novela los individuos vivencian el camino de la transgresión. Se agreden, entre sí, al espacio, al lector y a sí mismos. Hay una reciprocidad violenta entre los habitantes y la ciudad simbólica.

En la novela se generan comportamientos transgresivos debido a las costumbres descompuestas de los personajes. El comportamiento extremo es para Chaparro como para Cortázar, Sade, Lautremont y Georges Bataille, “un recurso para el sufrimiento y para romper los límites de la conciencia” (Sontag, 46). Este tipo de conducta extrema es

un rasgo que se multiplica y prolifera en esta ficción. La transgresión y la violencia se ramifican en su organismo de manera excesiva. A lo largo de la novela los personajes alteran constantemente sus sentidos por medio del alcohol y de las drogas. De tal forma, revelan un constante deseo de autodestrucción. Los personajes bellamente suicida.

### **LA DESTRUCCIÓN... ME CORTARÉ LAS VENAS**

La autodestrucción es reflejada en el desbordamiento de las acciones de los personajes que extienden sus límites y tienden al exceso. Por eso Amarilla dice que se cortaría las venas y que “la mañana está perfecta para suicidarse” (Chaparro, 10). Por eso Daisy, quien transita continuamente las calles, es víctima de una violación y aún así continúa siendo prostituta y decide seguir exponiéndose al peligro de la calle. Max, quien se encuentra en el Café del Capitán Nirvana, vive ingiriendo alcohol, lo cual es una forma de trastornarse a sí mismo por que trastoca sus sentidos, y también pelea, lo cual es una forma de agresión física hacia sí mismo y hacia los demás. Pink Tomate dice que se ahogaría en salsa de tomate. En los baños de los bares continuamente hay gente cortándose las venas e ingiriendo drogas como Sven y Amarilla que consumen ácidos.

La transgresión es una semilla que fecunda este espacio estéril. Hay un comportamiento extremo, transgresivo, que pasa de la crisis al caos una y otra vez. El episodio “Una Ambulancia con Whisky” constituye una especie de lectura de la novela donde un personaje vivencia la muerte. El momento de crisis que antecede la muerte de Sven es importante porque el personaje reacciona de una forma no habitual ante la acepción de crisis como “situación dificultosa o complicada.” (Diccionario de la Real Academia Española)

Apesar de que Sven está a punto de morir, realza la sensación erótica que siente por la enfermera en el trayecto de la ambulancia hacia el hospital.

La sirena siguió aullando y creo que estaba muy mal cuando pasamos por la Avenida Blanchot porque alcancé a escuchar al murmullo de la gente en los bares, en las calles, en los parques. (...) el ruido de la calle, el olor de la calle, el perfume del mundo se estaba diluyendo vertiginosamente en el reflejo de la lluvia y entonces le dije a la enfermera que siempre había querido una muerte así, con violencia, con whisky y en la mitad de los sesos, una muerte nocturna y en una ambulancia con una enfermera que me dijera que pasáramos la noche juntos (Chaparro, 20).

En el anterior fragmento se capta la atmósfera caótica que antecede la muerte de Sven, donde se enredan los ruidos con los olores y las imágenes. También se ve la pasión con la que Sven asimila su propia muerte al decir: “siempre había querido una muerte así, con violencia”. Sven no quiere una muerte tranquila sino visceral, “con whisky en la mitad de los sesos, una muerte nocturna”, una muerte que corresponde al proceso de su vida. La crisis que conlleva al caos se puede leer como una fluctuación del estado del personaje, como “Mutación importante en el desarrollo de otros procesos, ya de orden físico, ya históricos o espirituales” (Diccionario de la Real Academia Española). Esta forma de autodestrucción lo acerca a la muerte, que a la vez se encuentra dentro de su lógica.

Así se manifiesta la violencia en la muerte de Sven.

Mellamo Sven y morí ayer otra vez la semana pasada. Realmente no sé qué sucedió. No sé si fue una inyección de veneno en las venas o si me estallaron una botella de whisky en la cabeza. No sé. No sé. O si me abalaron en la puerta del bar Anaconda (Chaparro, 19).

En la anterior escena se evidencia el carácter de la violencia urbana que se refiere a inyecciones de veneno, botellas rotas y balas. En el Café del Capitán Nirvana, Sven y Max siempre se cogen a golpes. Asimismo, Daisy ha sido víctima de una violación en la ciudad y está determinada completamente por ella, por la suciedad, por la tristeza y por la soledad.

Entonces Daisy se echó a llorar y les dijo nenes déjenme en paz, déjenme putear en paz, pero qué va. Lo llevaron al puente y lo amarraron de las manos y lo dejaron toda la noche colgado allí, con un poco de sangre, con el cuerpo lleno de cortaduras, con la hora marcada en las tetas llenas de silicona, doce y treinta y cinco de la noche. La calle. Unas babas, Dos babitas. Tres babitas (Chaparro, 31).

Como se puede ver, la presencia de la violencia está entrelazada siempre con el panorama urbano. En este caso, es inevitable evocar la calle como lugar de continuo peligro. Daisy a pesar del atropello que sufre no busca más alternativa que volver al estilo de vida de la prostitución. Acá no gana la justicia ni la bondad sino que, después de que Daisy ha sido ultrajada, (o ultrajado porque sugéneros impreciso), lo único que busca es volver al eterno retorno del caos y la transgresión, porque el entorno callejero se define como su único hogar. Daisy está condenada a la destrucción. A la soledad. A la tristeza. Al sexo. Al dolor-placer. Daisy definitivamente no puede ni quiere escapar de ese mundo que le produce tanto dolor y del cual es producto.

Hacerle daño a los demás es una costumbre que prima en los habitantes. Sven, muere debido a algún tipo de ataque por parte de otra persona. Gary mata a Porfiria con una bola de béisbol. La mamá de Max asesina a su esposo con una manada de verduras. Amarilla y Sven se atacan verbalmente. Incluso Max coge a golpes a un conductor por atropellara un apalomay también le dispara a un perro por atacara un apaloma cercade un urapán. Constantemente hay peleas en los bares e n donde se estallan botellas en la cabeza. El ambiente urbano siempre es propicio para la pelea. Para el rock. Para tomar trago. Para drogarse. Para la grosería. Para los gritos. Para las botellas rotas. Para las lágrimas. Es un terreno donde se siembra un profundo dolor. Asimismo, la ciudad enteracolapsa.

Sino esto y mal desde esa noche empezaron los vuelos de los peces negros sobre la ciudad. Como nunca. Iban y venían. De sus bocas salían lenguas de fuego que preñaban las nubes con veneno. Esa noche la ciudad empezó a oler a cebolla, a sangre caliente. A caucho

quemado. Olía a odio, a desesperación. Creo que los peces negros estaban cercenando el cielo de la ciudad y nadie se daba cuenta. Abajo todo el mundo seguía normal. Los muertos seguían en los bares, en los estadios, en los parques. Pero arriba el cielo estaba herido, partido en leves infiernos (Chaparro, 173).

Este pasaje contiene una simbología tremendamente violenta. Así, aparecen los peces negros voladores que son una figura que posiblemente se deriva del Apocalipsis de la Biblia donde llueven ranas. Estos seres imaginarios personifican la maldad por su oscuridad y sus lenguas de fuego, que no envanopreñan las nubes con veneno, es decir, quemar y envenenan el cielo. Son una clase de personajes híbridos de la posmodernidad. Estas plagas producen un efecto de descomposición en la ciudad porque trastornan el ambiente y lo hacen oler a cebolla, a sangre caliente y a caucho quemado; olores intensos e insoportables. Aún así, a pesar de su conmoción en el contexto, el pasaje transmite la indiferencia de los habitantes de la ciudad ante los peces. Como están muertos no sienten nada.

Sin embargo, a pesar de la destrucción de toda la ciudad, se abre la posibilidad de que Amarilla sea la única que se salva de la ruina. En el episodio "Ruta 34 A Meissen" que ocurre un día antes de la destrucción de la ciudad y antes de la muerte de Sven, Amarilla le pide a él que la embarque en un bote blanco pero no ocurre en ese momento. Este deseo expresa su anhelo de escapar bajo la compañía de sus gatos como si fueran los únicos seres que verdaderamente quisieran llevarla con ella.

Quería que la llevara a Mary y la embarcara en un pequeño bote y la dejara para siempre. Me dijo que quería irse con todos sus gatos en un bote blanco, pero que antes nos emborracháramos como la primera vez, que fresco loco, que todo bien, que al final quería que le dijera tranquila muñeca y ella me diría que sí, ¡perro! Ni más faltaba muñeco (Chaparro, 166).

En el capítulo "El Aliento de Marilyn" Sven tiene en el siguiente sueño con Amarilla de la muerte.



Amarilla estaba en subote, vestía una camisa blanca, de esas que se deben lavar a 20 grados de temperatura con jabón especial y comía enormes naranjas azules y me dijo con las manos, con las babas, con el sol, hola muñeco y yo le dije hola muñeca (Chaparro, 42).

El sueño que tiene Sven cuando ya está muerto es la realización del deseo expresado por Amarilla. Así se crea una tensión en el libre y aquí en el sueño, Sven presencia la idea de Amarilla en el barco blanco. Esto se puede interpretar como una realidad paralela a la vida y a la muerte, es decir, que la huida de Amarilla ocurre en el sueño de un muerto.

### **AMOR DESCALABRO ANGUSTIA**

Incluso, las relaciones eróticas se entablan sobre la base de la violencia y el dolor. Así Sven y Amarilla sobrepasan sus límites de alcohol. La plenitud de las relaciones surge a través de la violencia que generan.

A los pocos instantes salen Amarilla y Sven desnudos. Sven se dirige a la cocina y trae un balde con agua y lo echó sobre la cama, que están llamas. Amarilla le grita que se vaya que haga lo que se le de la puta gana. Sven trata de aborrazarla y le dice fresca muñeca, no ha pasado nada. Amarilla se pone a llorar y dice que tiene ganas de vomitar. Sven le dice tranquila muñeca, vomita. Mierda, mucho tripi tripi. Amarilla coge la ropa de Sven y la lanza por la ventana y después empieza a lanzar los vasos a Sven. Uno, dos, tres. Cuatro putos vasos. Qué cosas sería (Chaparro, 15).

Este fragmento revela la carga de agresión que contienen las relaciones amorosas. La ciudad ha determinado por completo a los personajes y su forma de expresarse en pareja es desproporcionada. Se gritan, insultan, lloran, les dan ganas de vomitar. Es una locura continua. Como si esta fuera su forma de amar. Por medio de la conducta agresiva.

De la misma forma se configura la relación entre Max y Marciana. Se unen por la sintonía de sus soledades encontradas. El nombre de Marciana proviene de la palabra Marciano que se refiere a aquello “pertenciente o relativo al planeta Marte” (Diccionario de la Real Academia Española). Marciana es una especie de habitante del

planeta Marte en el sentido que su delirio produce extrañeza al lector, “Se llama Marciana y está un poco loca. Sólo le gusta hacer e l amor en los baños frente a los espejos mientras escribe poemas en el cristal- dijo Alain” (Chaparro, 101). Max y Marciana se conocen en el Bar Cosa Divina. Esa misma noche van a la casa de Alain a la fiesta de cumpleaños de su perra Marta, endonde tienen que presenciar la desaparición de la mascota. Marciana es una mujer embriagada por la ciudad, se muestra un poco ausente y lejana.

Siempre que salía a comprar cigarrillos a la Avenida Blanchot llegaba ausente, abaleada por la noche. Marciana se sentó cerca de la ventana y acarició a Marta y después desapareció y se metió al baño. Se alzó la falda y dejó que Max le acariciara sus nalgas rosadas mientras le hablaba de las apuestas, del clima y de la inflación (Chaparro, 107). Como se ve en la cita previa, la ciudad la penetra como si le disparara. Al mismo tiempo en su acción de dejar que Max le acaricie las nalgas rosadas hay un gesto erótico que caracteriza al personaje. Afirma los sentidos al vivir intensamente el presente. No piensa en el futuro ni en el pasado. Por ello, experimenta las emociones como el dolor y la felicidad tan fuertemente en el ahora.

Aquella noche estuvo atento de consolar a Marciana que luego de que salió de hacer el amor en el baño surgió vuelta mierda, con el culo descompuesto, con las palabras ahogadas, con el corazón ensopado en sangre y solamente buscó derrumbarse entre la camisa de flores tropicales de Alain para olvidar el incesante dingo que se prolongaba en el interior de su cuerpo como si fuera un timbre negro que hacía despertar todas las puertas clausuradas que llevaban debajo de las axilas, de las piernas, de las palabras (Chaparro, 108). Como se puede ver, Marciana está destrozada. Nos sólo su “culo descompuesto” muestra un deterioro corporal causado por hacer el amor con Max, sino también sus palabras se encuentran “ahogadas” como si no tuviera la capacidad de comunicar. Asimismo, su “corazón ensopado en sangre” aborda el tema del amor de maneras simbólicas ya que el corazón es una figura que representa el sentimiento amoroso. El corazón de Marciana está como desbordado de sí mismo ya que él no impulsa la sangre normalmente, sino que está empapado en ella. En suma, su estado de crisis se expresa a través del incesante

“timbre negro” que suena en el interior de su cuerpo o, como si fuera un hoyo negro que  
la carcome ya a turde de adentro hacia fuera.

La unión de Marciana y Max se construye con sexo y desolación. Todas las mañanas  
van al parque a alimentar a las palomas. Sin embargo, al pasar los días aún así su  
soledad los distancia.

Definitivamente ambos no estaban bajo los mismos ruidos. Max y Marciana atravesaban  
los días a través de canciones rotas e inconclusas. Al mejorarse venían a encontrarse al final  
del día, cuando sus canciones ya se estaban acabando y entonces quedaban instalados en  
medio de dos silencios y se miraban, se tocaban, se despojaban de todo ese ruido que se les  
había pegado a lo largo del día y es por eso que Max le metía la lengua entre los dientes  
para que Marciana no hablara, para que no iniciara otra vez la ópera absurda del tiempo y  
quedaran incomunicados uno al lado del otro pegados por el olor de unas babas  
escandalosas, de unos calzones, de los ordesos calzones inciertos (Chaparro, 128).

Se crea una barrera de silencio entre los dos. El sentimiento erótico se manifiesta de  
forma brusca. Por ello se tocan, se despojan del ruido y Max le mete la lengua entre los  
dientes. La comunicación se produce de manera visceral e instintiva y no racional. Por  
eso no hay habla. Su comunicación pasional es como si fuera un estado anterior a la habla  
porque no tienen nada que decir con palabras.

En Marciana se presenta una desconexión con la racionalidad. Aborda la vida desde una  
libertad de sus emociones hasta llegar a la locura. Conoce a Noé, quien la contrata para  
cantarle canciones rotas a Blasfemia, una pura sangre. Max la acompaña el día de la  
competencia al hipódromo. Marciana se lanza a la arena y comienza a cantar las  
canciones que le cantaba a Blasfemia. El caballo en lo que cece y la mujer también, por eso  
se sube en su lomo y se quita la ropa. La policía se la lleva a la comisaría y luego al  
sanatorio.

Al entrar al sanatorio la locura de Marciana ya está declarada oficialmente. Este despacible lugar es similar a la prisión debido a que encierra y reprime a aquellos que lo habitan. Cuando Marciana conoce a Highway 34, quien como ella se encuentra en estado de locura, construyen una relación amistosa y de compañía. Sin embargo, al escapar del sanatorio se genera la relación amorosa a partir de la libertad plena de los dos personajes. Ambos se han desprendido del arzonamiento y logran escapar del encierro y la represión, expresan su libertad a través de la locura. El delirio es una condición que los une y los fortalece. En el episodio “Cielitos restringidos”, se muestra el destino trágico y poético de Marciana y Highway 34 después de escaparse del sanatorio. Habitan en el delirio de los días escribiendo poemas en la autopista que se leen al recorrer los kilómetros. Los poemas evidencian el alcohol, la ruptura, la locura, de sus personajes. Por medio de estos excesos viven su amor. Se provoca el sentimiento erótico a través de la transgresión. Así es, el amor es descalabro al mismo tiempo. Es ruptura. Es dolor. “Cielitos restringidos” se refiere a algo que dice Marciana, ya que según ella, los demás habitan unos cielitos restringidos. En cambio, ella habita la antítesis de eso. No “cielitos” sino unos cielos amplios ni “restringidos”, sino liberadores. La agresión puede llegar hasta la muerte de los personajes, como el caso de Gary Gilmour para quien su víctima doce es Porfiria. El sentido humano del sujeto se ha deconstruido, en cambio, los personajes son seres artificiales.

### **EL CAOS CONTINUO... UN RELOJ DEMENTE EN LA MITAD DE LA SANGRE**

Caos, por su parte, viene de la palabra latina *chaos* y ésta a su vez proviene de la griega *χάος* que significa abertura. De esta forma, caos en el texto significa apertura y liberación. Esto se traduce en el bismo continuo que representa el texto; el apocalipsis no tiene el sentido trágico o definitivo como Occidente lo recibe y lo elabora a partir de la

tradición Bíblica, en el cual viene el juicio final , (unos se van al cielo y otros al infierno), sino una acepción de expansión y continuidad desprovista de cualquier sentido trascendente. De tal modo, la confusión narrativa cobra un sentido liberador.

Es de noche cuando Sven va en la ambulancia. El elemento temporal abre una serie de asociaciones muy coherentes con la situación de Sven: la noche es la oscuridad y sugiere la muerte: “La noche está de mente” dice Pin kTomate. La noche es el escenario en el que se produce la violencia en los baños. El viejo Job muere de noche. El perfume de la enfermera de la que se enamora Sven en la ambulancia “sabe a doce de la noche”. Daisy sale en la noche “para putearse un poco bajo el violento aire de la noche” y le marcan en el pecho las doce y treinta y cinco de la noche porque es la hora en la que le llenan el cuerpo de cortadas.

Se puede observar cómo la noche adquiere un amplio sentido simbólico. Sin embargo este ordenamiento del mundo, en donde durante la noche ocurre la crisis y durante el día sucede lo contrario, no existe en el cuerpo del texto. Como se ha dicho antes, *Opio en las nubes* no es un mundo clasificable ni de dicotomías, sino de transgresiones en movimiento. Paradójicamente, la ejecución de Gary ocurre con el cielo completamente azul, el domingo, el cual es un día sagrado en la tradición católica, es el día en el que Amarilla está más destrozada, y el verano deprime a Marciana. Esto recalca el collage de lugares y no lugares explorado. Ya que esta ficción poética trastorna el valor simbólico estático que pueden tener el día y la noche en la memoria y traslapa sus posibilidades.

El escenario de caos no se detiene sino que se repite. En la ciudad delirante después de la tormenta no viene la calma sino muchas tormentas más. En la escena del hospital se construye un foco de crisis debido a que es un lugar público que conjuga la abundante violencia que fecunda la ciudad.

El hospital era triste. En urgencias había un marica acuchillado. Tenía la cara descompuesta y super perfume barato se mezclaba con el olor de sus angrecita escandalosa. A un lado había un atropellado. Más allá un borracho. También una chica con unas sobredosis. Entodo caso el recinto olía a whisky, sangre y algodón. La noche estaba descompuesta. La noche se estaba cayendo a pedazos a mi alrededor como un absurdo naipe donde definitivamente nadie ganaba (Chaparro, 20-21).

Cada personaje vive un caos personal. Sven, al morir, en vez de subir al cielo, al paraíso prometido como en el relato de la Biblia, llega al Café del Capitán Nirvana en una prolongación de lo que fue su vida; un caos eterno. No pasa a otra vida, simplemente se queda ahí ingiriendo alcohol y peleando. Una vez Sven atraviesa la frontera de la muerte con tanta naturalidad, queda libre para entrar al mundo del absurdo, colmado de agresión y soledad. Aunque su vida también era absurda. La violencia sugiere dolor y muerte. La muerte es la antítesis de la producción. La ciudad es un mundo estéril que no produce vidas sino muerte.

### **LA CIUDAD ENTERA ESTÁ MUERTA TRIP TRIP TRIP**

La presencia continua de la muerte, la destrucción y el caos atraviesan al sujeto urbano quien vive al margen de sus propios precipicios, “L a ciudad entera está muerta trip trip trip. Flores. Flores. Lluvia” (Chaparro, 17). En esta teatralización de la muerte Sven muere en la ambulancia sin saber la causa de su muerte; Gary Gilmour muere en la silla eléctrica y vuelve a morir metafóricamente al sumergirse en el mar frente al Café del Capitán Nirvana; Porfiria muere porque Gary la mata con la bola de béisbol. Marta, la perra de Alain, muere acuchillada por Oliver en medio de la fiesta de su cumpleaños; El

Guardia Monroe muere “Tal vez de tristeza”; El padre de Max muere en manos de su esposa; El viejo Job, el vecino de Amarilla, muere a las 9pm. Un hombre muere por que Altigracia le dispara en una cena romántica en su apartamento. La Babosa aparece con un tiro en la nuca en la playa. Carol muere después de que Susy, su novia, está con El Loco, quien a su vez muere. También muere El Loco. Y Susy muere después de que ellos dos han muerto.

La vida y la muerte se asimilan tanto en la novela que es difícil distinguir entre las dos. Sven dice que no sabe si murió “Ayer o tal vez la semana pasada” (Chaparro, 19). Asimismo, los muertos se mezclan con los vivos como Amarilla y Sven que antes de la destrucción de la ciudad y por ende de la muerte de Sven, transitan la calle bordeada de cafés a estados de muertos. Por otra parte, Gary Gilmour y Sven al morir, llegan al Café del Capitán Nirvana. “Nirvana” proviene de la Voz sánscrita y significa “En algunas religiones de la India, estado resultante de la liberación de los deseos, de la conciencia individual y de la reencarnación, que se alcanza mediante la meditación y la iluminación” (Diccionario de la Real Academia Española). Sin embargo, la reencarnación no cobra un sentido estricto de renacimiento sino de profundidad. Aquí la muerte es como un traspaso de los límites.

Chaparro explora el tema de la muerte en su tesis de grado en filosofía titulada *Interpretación de los estados de ánimo como experiencia ontológica con base en Sery Tiempo:*

Aquí nos habla del límite. Si bien la muerte es el máximo límite al cual puede llegar el “ser ahí” Heidegger le da la dimensión de posibilidad. Esta dimensión se ve bajo dos puntos de vista:

A. Se llama “posibilidad” pues aparece encubierta bajo la apariencia de alguna lotería universal que por lo pronto no le toca a uno.

B. Es “posibilidad”, pues el “ser ahí” ante la muerte está ante su mismo “sí mismo” más propio; en verdad la muerte se erige como la irrebatibilidad misma de su ser y lo que podríamos llamar un “ser en la muerte”. En efecto, la muerte abre a la instrumentalidad del mundo a un abismo más profundo: la nada del tiempo (Chaparro, Tesis de Grado, 58).

Como la anterior cita sugiere, los personajes que están vivos experimentan la temporalidad como límite, como el caso de Pink Tomate quien vive el presente. Sin embargo, la muerte no implica finitud sino continuidad. La muerte en *Opio en las nubes* tiene correspondencia con el significado de posibilidad que según Chaparro propone Heidegger en *Sery Tiempo*. El punto de vista B. plantea la muerte como posibilidad y por ende los personajes penetran su ser más propio ajeno a cualquier instrumentalidad del mundo de los vivos. El Café del Capitán Nirvana escenifica la apertura del abismo más profundo de la nada del tiempo.

Los personajes de la novela buscan la muerte porque desean abismarse. La muerte hace que los individuos moren en el infinito. Sven y Max habitan el Café del Capitán Nirvana que es una especie de nada en el espacio y el tiempo. Al morir, se abre la posibilidad de que los personajes sean más ellos mismos. Alcanzan una dimensión más propia: la libertad. De tal manera, Chaparro también sugiere que el fundamento de la existencia es el ser y la nada. Estos ocurren en el estado de libertad de la muerte. En el Café del Capitán Nirvana Sven y Max hacen lo que quieren instintivamente; generan violencia, pelean, sueñan, recuerdan la vida.

El delirio que se vive es un caos que contagia a los vivos y a los muertos. Una placentera destrucción que no cesa con la muerte, sino que continúa como el eterno retorno de lo mismo. Por consiguiente, la muerte se puede considerar como un acto permanente por producir la continuidad del absurdo de la vida. Los límites entre la vida y la muerte son tan confusos que en la novela el sentido queda abierto a la interpretación



dellector, pues al final en el capítulo “Ruta 34M eissen” no se puede diferenciar si Sven ha estado muerto desde antes de su propia muerte y la destrucción de la ciudad.

Creo que todo estaba tocando fondo. El cielo estaba azul, pero no daban ganas de mirarlo. Los peces negros volaban y producían una estela de ruido y grasa que permanecía cerca de las nubes y del sol. Caminamos con Amarilla por la Avenida Blanchot. Los cafés estaban atestados de muertos que no cesaban de hablar, fumar, reír, murmurar, llorar, gemir. Aquella tarde los habitantes parecían más preocupados. A pesar del ruido que producían los peces negros a su alrededor, continuaban hablando y no paraban de incrustarse besos cercados sus palabras gastadas (Chaparro, 166).

En la anterior escena apocalíptica, a cambio de que caigan ranas del cielo como en el Apocalipsis de la Biblia, vuelan peces negros que producen “una estela de ruido y grasa”. Presenciamos un Apocalipsis pero en un terreno en el cual todo el mundo ya está muerto. Es como el Apocalipsis del Apocalipsis. Como la muerte del muerto. Un panorama del absurdo que apunta al sinsentido. Sin embargo, aunque los individuos están muertos presencian los cafés de la Avenida Blanchot incluso, en medio del vuelo de los peces negros, a pesar de la inminencia del final, hablan, fuman, ríen, murmuran, lloran gimen y al mismo tiempo parecen “más preocupados”. Esta contradicción deja abierta la ambigüedad en la interpretación.

## **ANARQUÍA Y EXCESO**

Los habitantes de la ciudad se caracterizan por su abstinencia al trabajo. Este rasgo es importante debido a que “los avanzados estudios antropológicos y psicológicos del siglo XX sugieren que el trabajo es la actividad que separa al hombre del animal y que constituye la base de la sociedad” (Bataille). El trabajo es la fuente de toda represión. El grupo de habitantes de la ciudad en la novela escapa de los tabúes más elementales, como ocurre con los habitantes de lo que Bataille llama el inframundo. Estos personajes son una subcultura y viven fuera de las exigencias del trabajo. En el inframundo, como los habitantes de *Opio en las nubes*, todos los límites de la sociedad normal

desaparecen. No existe la racionalidad ni las obligaciones de la producción económica, ni la necesidad de reprimir explosiones de energía no productiva. Sven tiene la ilusión de ir al hipódromo y apostar por Escarabajo, que lo va a sacar de la quiebra, pero no tiene el proyecto de conseguir trabajo. Max planea hacer robos de banco que terminan siendo un fracaso. Y Marciana, siempre quiso ser bailarina, pero nunca lo fue. Por su parte, Amarilla no logra una estabilidad laboral, por eso la hoja de vida de Amarilla demuestra su fracaso en este ámbito.

Experiencia laboral: Mesera de bar, acomodadora en un cine, alguna vez vendió lotería, traductora.

Estudios: Empezó a estudiar de noche inglés y computación pero la echaron a mitad de semestre porque un mal parido de profesores se lo pidió (Chaparro, 13).

Esta hoja de vida es la negación del mundo productivo de la modernidad. La ciudad enteraviveelexcesodelalcohol, las drogas, el sexo, la vida nocturna y el rock. Hay una libertad de las sensaciones, una anarquía simbólica. Pero esta libertad es también agobiante e incluye sentir profundamente el amor, el dolor, la muerte. La idea de Chaparro tiene raíces en el anarquismo que significa “doctrina que propugna la desaparición del estado y de todo poder” (Diccionario de la Real Academia Española). Ya que impera el “desconcierto, la incoherencia, el barullo” (Diccionario de la Real Academia Española). Como se ha propuesto, la ciudad es símbolo de transgresión.

El exceso también se manifiesta por medio de la locura. Este es un estado de crisis que implica una falta de moderación. Asimismo, la locura como el caos tiene un sentido de liberación.

... ven para acá Max déjame ver tus ojos déjame ver si también tienen los sueños vueltos mierda como los míos ven Max estréllate con mi carnicar y destrózame córtame en pequeños pedazos y llévate los y bótalos cerca de aquellos árboles donde nos veíamos cuando terminábamos los días en medio de la metralla del medio y del silencio ven Max y tocá mis nalgas tócalas pálpalas recórrelas terminá de romperme mis calzoncillos blancos y llénalos de rotos tristes llenos de agujeros de nicotina... (Chaparro, 134).

En el anterior monólogo de Marciana se puede ver la forma en la que su discurso está filtrado por su locura. Se crea una psicodelia en el lenguaje en la medida en que se yuxtaponen imágenes disímiles que manifiestan su estado psíquico. Por ejemplo, le dice a Max que le deje ver los ojos para ver si tienen los sueños vueltos mierda, lo cual es una construcción psicodélica ya que ella en realidad no puede ver los sueños de Max en sus ojos. Asimismo, expresa un sentimiento desgarrador de deseo y violencia al decir “estréllate contra mi carne destrózame córtame en pequeños pedazos” y “toca mis maldad calas palpas recórrelas terminadas rompiendo mis calzones”. Como se puede ver, Marciana no se limita en sus palabras, sino que transpasa los límites de la moral, se desinhibe. Se abre un espacio interno en el personaje que crea una apertura en su inconsciente, hacia un estado libre en el cual su confusión mental se representa en la estructura caótica de la narración y la ausencia completa de puntuación. Esto también implica que en el estado de locura penetra a una temporalidad más dinámica y menos rígida. Entra en su ser más propio similar al caso de la muerte. Como si entrara a la nada del tiempo y el mundo.

Similarmente, el sueño abre las puertas de la mente de Sven y lo conduce a un mundo sin ataduras. A pesar de estar muerto, por medio de su sueño se abre la posibilidad de un encuentro libre con Amarilla en un terreno de eternidad. El sueño crea una realidad paralela a la vida y la muerte.

Estaba en la mitad del mar y de pronto vi a Amarilla a bordo de su bote blanco. El mar estaba perfectamente azul, perfectamente liso. Parecía una inmensa tela azul salpicada por gotas de luz. (...) y entonces después traté de llegar hasta el bote pero Amarilla me lanzaba las naranjas azules sobre mi cabeza y cada vez me iba hundiéndome más y más hasta que me despertó el ruido del taladro y no le pude decir más hola muñeca vámonos a otro sueño (Chaparro, 42).

Las anteriores imágenes revelan el mundo onírico que se abre por medio de la alusión al mar azul y las gotas de luz, que muestran el resplandor que enceguece al espectador. Al mismo tiempo las enormes naranjas azules son una imagen surrealista. Muestra una realidad alterna en la cual existen posibilidades extrañas al mundo de los vivos como las naranjas azules. Muestra la incapacidad de Sven de acercarse a Amarilla. Ellos se saludan en el sueño lo cual puede interpretarse que en su encuentro no se unen plenamente ya que por una parte, Amarilla impide que Sven se acerque, y por otra parte, a Sven lo despierta el ruido del taladro de Max ya no alcanza a decirle que se vaya a otro sueño, como si fuera posible viajar a otra realidad, a otro mundo. Como se ha planteado previamente, Amarilla aborda el barco blanco.

### **EL VIENTO DE LA NADA**

Según Chaparro “si se quiere llegar a fondo hay que vislumbrar que en el intento por poetizar la Nada la finalidad es poder acceder a un lenguaje total pues se trata de la postración del ser en su totalidad. De que el lenguaje sea la apertura “en” la nada misma” (Chaparro, Tesis de Grado, 67). Según el previo análisis, se ha visto la forma en la que el autor logra llegar a fondo y poetizar la nada por medio de estas transgresiones mismas del lenguaje que se extiende y se caotiza hasta el punto de dar apertura a la nada misma. Las expresiones verbales logran expresar la nada que penetran los muertos, el desorden psíquico de los locos, el trance continuo de la música, la eternidad del sueño.

Asimismo, el universo urbano está lleno de vacío. Aquí no existe una propuesta ideológica explícita. A lo largo de la obra se evidencia que aquellos personajes que en su vida tienen alguna esperanza respecto al futuro, fracasan en sus pretensiones.

Después se fue hacia el mar y se metió en el agua.  
quedó un rato en la playa mirando hacia el sitio do

Eran las seis de la mañana. Max se  
nde Gary había desaparecido bajo las

aguas. Después vino al Café del Capitán Nirvana, sacó la pelota de béisbol y regresó de nuevo a la playa y la lanzó hacia el mar con rabia, contristeza. El día olía a opio, a pelota de béisbol, a la curva número seis, a Harlem (Chaparro, 92).

Acá se expresa la plenitud del vacío y la poesía se genera a partir de este que es grotesco y bello al mismo tiempo.

Estos individuos no buscan trascendencia por medio de Dios o una experiencia religiosa, sino que la adquieren mediante el alcohol, las drogas, la música, la locura, los sueños, los objetos de la cotidianidad como la bola de béisbol de Max, el labial rojo de Marciana, las palomas de Max, también por medio de la violencia y la transgresión. Esta trascendencia no es mística, sino que contiene un significado profano, aún así adquiere un sentido de liberación pero esta liberación es vacía y no contiene un fin más que ser ellos mismos. El vacío es uno de los rasgos más recurrentes que perturba el género novela, sin embargo, existe una “oscilación entre utopía y vacío [que] caracteriza la cosmovisión de la literatura latinoamericana de los últimos lustros (Giraldo, 71). De tal manera, la idea de la utopía alude a “la fe en el cambio, a la esperanza redentora, a la creencia en los valores y la necesidad de construir un mundo mejor (...) por el contrario, hablar de vacío es reconocer, según el diccionario, la falta de contenido, la ausencia de valor o de solidez, la carencia de perfección, o la presencia de abismos o de precipicios” (Giraldo, 71). *Opio en las nubes* se encuentra en el grupo de novelas de los noventa que evidencian el vacío literalmente.

Mientras más nos acercamos al final de nuestro siglo las artes muestran el espíritu errante del vacío. Todas las expresiones de hoy lo manifiestan como consigna y espíritu de nuestro tiempo. El narrador actual, inmerso en un mundo inestable, sabe que no hay dónde anclar el navío que se mueve a la deriva. Habitantes de una época que testimonia la pérdida del centro y la paradoja de la plenitud del vacío, los escritores reflejan caleidoscópicamente la realidad del mundo y de la literatura en el movimiento inestable e inclasificable de sus expresiones (Giraldo, 81).

¿Cómo ignorar que *Opio en las nubes* está poseída por el espíritu errante de vacío? “El no lugar es lo contrario de la utopía: existe y no postula ninguna sociedad orgánica”

(Augé, 114). La falta de trascendencia en las historias implica que todos los personajes viven el día a día al límite de las experiencias sensoriales transitorias; hasta su vertiginoso ritmo lleva a la nada porque no hay intento de utopía sino de vivir intensamente el dolor.

### **LA EXPLOSIÓN DEL SILENCIO**

Existen muchos contrastes explosivos. Se tejen historias con oraciones religiosas y canciones de rock. Se tejen historias de violencia con un lenguaje infantil. Asimismo, las imágenes se crean a partir del contraste. Junta elementos irreconciliables como “En todo caso el recinto olía a whisky, sangre y algodón” y como “El ritmo de los días se vivía en el fondo de un wc con un poco de whisky, con un poco de orines, con un espejo, con I wanna run with you y al final todo bien” (Chaparro, 41). Igualmente en “- A qué te huelen tus sábados? Los míos huelen a brandy y rosas podridas- me dijo Amarilla mientras encendía un cigarrillo” (Chaparro, 45). Por medio de esta construcción narrativa se genera un efecto de estallido poético y el escrito logra una fuerte potencia expresiva. “Whisky es morir una noche con un poco de alcohol en la sangre, con un poco de lluvia entre las manos, con un poco de silencio. Morir con dinamita en la sangre. En los ojos, en las palabras” (154). Se crea un escenario donde se engendran focos de violencia que se materializan a través de la fragmentación y la ruptura. Cada metáfora y cada imagen es una descarga ante la cual el lector sufre una transgresión por parte del texto-ciudad.

### **UNA PEQUEÑA HERIDA**

Existe una íntima relación y compenetración en el universo metafórico de *Opio en las nubes* y su estructura elástica. El espacio se configura como un mapa multiforme de la

ciudad donde los habitantes fluctúan y la temporalidad apocalíptica. Estos rasgos son plasmados a través del lenguaje herido.

Merece la pena resaltar el sentido de “apertura” que se pueden tener este tipo de textos experimentales o posmodernos según García Canclini. Ya que esta expresión sugiere un significado o razón de ser del mundo construido a partir del fragmento. Es una propuesta que, aunque no sea explícita en el texto, subyace en sus agrietados cimientos.

Por mi parte, pienso que la visión fragmentaria y dispersada de los experimentalistas o posmodernos aparece con un doble sentido. Puede ser una apertura, una ocasión para re-sentir las incertidumbres cuando mantiene la preocupación crítica por los procesos sociales, por los lenguajes artísticos y por la relación que estos traman con la sociedad (García Canclini, 347).

Este imaginario construye el imaginario colectivo del espacio urbano como un espacio nodal, en el cual la libertad surge a través del exceso, la locura, el rock, la violencia, el dolor, la muerte. Donde el amor también surge del dolor. Donde la violencia nutre el lenguaje verbal. Del dolor y la nada surge la experiencia estética. Esta liberación le da una dimensión trascendente a lo cotidiano en un mundo carente de sentido. Sin embargo, el sentido de esta liberación es matizado ya que también es ambiguo y contradictorio por lo que no se refiere a una liberación armónica sino caótica, trágica, triste y solitaria. Un acto liberador agobiante e incómodo.

*Opio en las nubes* permite al lector re-sentir la vida a partir de la ruptura y no de la unidad, a partir de la descentralización y no de la centralización, a partir de la nada y el vacío. Re-sentir la vida a partir de la muerte. A partir de la inestabilidad y no de la estabilidad. Sentir el amor a partir del dolor. Re-sentir el arte a partir de la transgresión y no de la armonía. Re-sentir lo estético a partir de lo grotesco, la exuberancia y el exceso y no de la medida. Toda esta red simbólica se mantiene sólo en el estado actual del

arte y sus valores en Bogotá y Colombia, sino también en la existencia humana. Explora  
las posibilidades liberadoras de la conducta transgresiva y sus abismos.



## CANCIONES ROTAS E INCONCLUSAS

El presente proceso de investigación ha ayudado a desenrañar el imaginario urbano delirante que se teje en el mecanismo narrativo de *Opio en las nubes*. La ciudad configurada es una abstracción absurda que puede ser Bogotá o cualquier urbe del mundo de finales del s. XX; es un escenario radicalmente transgresor. Los individuos que la habitan, por su condición de habitantes, son sujetos urbanos que están totalmente vinculados a su urbe; se agreden así mismos, mutuamente y a su ámbito. Es un tipo de vínculo muy diferente al racional ya que encarna las estructuras mismas de la ciudad; las avenidas y autopistas, los bares, los parques, las rupturas, la hibridación, el caos, las calles, los contrastes.

El mosaico de ciudad dislocada se forma como un escenario donde se engendran focos de dolor simultáneamente; la fragmentación y la ruptura son la materialización del dolor. La ciudad se abisma múltiples veces y su violencia moviliza la vida de los personajes, quienes se mueven buscando siempre ir más allá, sobrepasar sus límites por medio de los excesos, buscar la muerte para alcanzarla en el tiempo y el mundo; ser ellos mismos.

Mientras los habitantes se mantienen en el hilo inestable de la vida, encuentran formas de transgresión como el alcohol, las drogas, la locura, el rock, la violencia. Son medios que alteran la temporalidad de la vida y penetran la forma del caos. Son modos de ruptura. Sin embargo, a partir de la ruptura se da la apertura que implica un estado expansivo de la consciencia de los personajes. Así pues, las actividades transgresoras cobran un valor liberador frente a las estructuras mentales cuadradas, racionales y

lineales. Lo anterior se hace evidente en *Opio en las nubes* por medio de las construcciones narrativas incoherentes y confusas, que sin embargo constan de una lógica propia. Esta oscuridad logra expresar el laberinto de sus mentes.

Otra forma más radical de sobrepasar los límites es morir, pero solo los habitantes buscan la muerte. Por medio de ella alcanzan la nada y la totalidad donde pueden ser ellos mismos. La ciudad produce dolor y un tiempo preciso fluctuante pues es la muerte quien engendra la nada. El espacio de la nada y la atemporalidad. Sin embargo, esta es una totalidad llena de vacío. Los personajes sueñan, pelean, recuerdan la vida, son ellos mismos, pero al mismo tiempo están amparados en el desamparo cósmico. En el sinsentido. En el desamparo radical.

Sin embargo, a pesar de que la novela contiene un sinsentido profundo, y que muestra una indiferencia por medio del continuo fracaso de los personajes, es importante resaltar que esta interpretación puede ampliarse en la medida en la que los mismos temas que aborda la novela se desarrollan para descifrar sus sentidos. Por consiguiente, la crisis no es vista sólo como crisis sino como expansión. La captura también es unión. La muerte también es vida. La nada también es totalidad. El exceso también es la nada. La violencia también es amor.

El amor es. Tan simple como eso pero tan complejo como tener frente a frente dos soledades que se hacen mutuo homenaje. Fundamentalmente es un campo de batalla; dos soledades desentrañadas en su más profunda finitud buscando la unidad. Sin embargo es una unidad que abre paso al viento mismo del aruptura (Chaparro, Tesis de Grado, 90).

*Opio en las nubes* representa una de las novelas urbanas que sobre Bogotá ha creado uno de sus moradores, un individuo de la ciudad que se vale de las emociones para entender el mundo. La puesta en escena de su autor es contundente y delirante. La

ciudad entera está teñida de violencia. Destrucción . Demencia. Locura. Exceso. Ruptura. Todos los anteriores elementos logran una dimensión estética. Lo violento se hace arte. La ruptura es la “Acción y efecto de romper o romperse” (Diccionario de la Real Academia Española). En el terreno de la novela, la ruptura puede verse como una acción contra algo para desarticularlo, disgregarlo . La ruptura en la novela reinterpreta la tradición literaria. En el caso de Chaparro, enfrenta al lector con una poética brusca y transgresora emergente del modelo de ciudad creado. Esta obra revitalizante de la literatura colombiana logra transgredir y desestabilizar al lector. Su lectura es agobiante y a su vez fascinante.

En esta obra germina una visión dolorosa de la realidad. Se podría intuir que esta realidad enferma tiene alguna correspondencia ante la enfermedad de Chaparro. Debido al sufrimiento ocasionado por un malestar sin cura, donde muchas veces termina siendo peor el remedio... Tiene que haber un trauma, un desconcierto con la realidad ya que sufre un intenso dolor ante los abismos de la enfermedad. *Opio en las nubes* abre un universo de posibilidades en el que el dolor es el sustentado de la vida y el amor nace por medio de vehículos tan contraproducentes y absurdos como la ruptura y la destrucción.

## **BIBLIOGRAFÍA**

### **BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA**

ChaparroMadiedo,Rafael.OpioenlasNubes\_\_\_\_.Bogotá:EditorialBabilonia.Ltda.,2002.

---.“Interpretacióndelosestadosdeánimocomoe xperienciasontológicasconbaseen SeryTiempo”.Tesis.UniversidaddelosAndes,198 7.

### **BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA**

ACDC. *BackinBlack*. Youshookmeallnightlong\_\_\_\_.ATCORrecordsdivisionofatlantic recordingcorporation,1980.

Augé,Marc.Losnolugares:Espaciosdelanonimato\_\_\_\_.Barcelona:Gedisa,1998.

Bataille,Geoges.Erotism:DeathandSensuality\_\_\_\_.Trad.MaryDalwood.SanFrancisco: CityLightsBooks,1986.

Beatles,The. *Letitbe* .Getback. EMIRrecordsltd,1987.

---.WithTheBeatles.Don'tbotherme \_\_\_\_andLittleChild \_\_\_\_\_.Parlophone,1963.

Bogotácincoentidos. Bogotá:FugaEditores,2003.

Cure,The. *Staringatthesea* : *thesingles* BoysDon'tCry\_\_\_\_.Polygram,1985.

Diccionario de la Real Academia Española. Vigésima segunda edición. Enero 4 de 2008.<<http://buscon.rae.es/draeI/>>

Doors,The. *The soft Paradise*. Touch me, Break on through, Light my fire\_\_\_\_.Elektra/ Asylumrecords,1975.

Eagles,The. *Eagles*. Takeiteasy\_\_\_\_.Asylum,1972.

Foucault,Michel.Diacritics. “OfOtherSpaces”.Septiembre20de2007.

<<http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>>

- García Canclini, Néstor. Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Editorial Grijalbo, S.A, 1989.
- Giraldo, Luz Mary. "Del autopsias a las escrituras del vacío en la narrativa colombiana: 1970-1996". Revista Universitas Humanística .4344.(1996):71-84.
- . Ciudades Escritas . Ciudades en la música y la noche. La ciudad de la crisis: Opio en las nubes. Pags 173-175. Convenio Andrés Bello. Bogotá, D.C: 2000.
- Heidegger, Martin. El Ser y el Tiempo. Trad. José Gaos. Colombia: Fondo de Cultura Económico, 1995.
- Hendrix, Jimmy. *Wild Thing*. MCA Records. Inc, 1993.
- Jaramillo, María Mercedes, Betty Osorio y Angela I. Robledo. "Diseminación, cambios, desplazamientos." Literatura y cultura: Narrativa colombiana del siglo XX. Vol 2. Colombia: Ministerio de Cultura, 2000. Alzate, Gastón A. El descentramiento de la palabra: Andrés Caicedo Estela. 137-162. Giraldo, Luz Mary. Fin de siglo XX: Por un nuevo lenguaje (1960-1996) .9-48. Jaramillo, Alejandra. La simbolización de la ciudad en Opio en las Nubes y El último Paseo. 301-320.
- Jaramillo Morales, Alejandra. Bogotá Imaginada . Narraciones urbanas, cultura política. Colombia: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2003.
- Jursich Durán, Mario. "El tour de la psicodelia. Opio en las nubes". Boletín Cultural y Bibliográfico , Número 31 , Volumen XXVIII, 1991. Agosto 15 de 2007.  
<<http://www.lablaa.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti5/bol31/psico.htm>>
- Marley, Bob. *Legend. I shot the sheriff*. Ratcage Records, 1984.
- McHale, Brian. Constructing Postmodernism. New York: Routledge, 1992.
- . Postmodernist Fiction. London and New York: Routledge, 1993.

PinkFloyd.TheWall.Don'tleaveme. Columbia,1979.

RollingStones,The. *HotRocks1964-1971* .Satisfaction. Abkco Music Records, Inc,  
1986.

Silva, Armando. BogotáImaginada. Colombia: Distribuidora y Editora Aguilar, Altea,  
Taurus, Alfaguara, S.A, 2004.

Sontag, Susan. Styles of radical will. New York: Farrar, Straus y Giroux, 1969.

U2, *The Joshua Tree.* With or without you. Ireland, 1987.