
Bomba camará: análisis de un agotamiento

María Auxiliadora Rey López, University of Colorado, Boulder

En 1972, el escritor, periodista y crítico de cine colombiano Umberto Valverde publica su novela *Bomba camará*. Este autor mantiene en su narrativa un intrincado diálogo con otras formas de la cultura de masa contemporánea tales como la música y el cine. Boleros y merengues se convierten en motivos recurrentes en su narrativa y las técnicas cinematográficas le ayudan a estructurar sus obras. Además de este diálogo cultural o interdisciplinario, el autor mantiene un diálogo con su narrativa anterior. Así, motivos, preocupaciones, o escenarios se retoman y, en concreto, en la presente novela se vuelve al espacio de la "calle mocha" ya explorado en su novela previa *La calle mocha y otros cuentos* (1971). La "calle" servirá de eje aglutinador del hacer y deshacer de múltiples vidas superficialmente esbozadas, será el marco que rodea y contiene las diferentes historias. Como marco, se sitúa fuera de la narración, a su margen, lugar desde donde ejerce su función de suplemento¹ sin la cual los personajes que habitan en sus límites no podrían existir. Pero la "calle mocha" no es perfecta, sino que está truncada, cortada, de la misma manera que parece estarlo el "porvenir" de sus habitantes, con lo cual "lo marginal" de sus existencias, igual que de su marco, será el rasgo que mejor los define: la marginalidad como esencia. Al mismo tiempo, la novela y su calle se erigen en símbolo de la literatura pues como dice Jonathan Culler: "The essence of literature is to have no essence, to be protean, unde-

finable, to encompass whatever might be situated outside it" (182). Se trata del parergon imperfecto,² la ausencia, el margen que hace proliferar y sustenta, a la vez que es sustentado por él, un continuado agotamiento. En medio de toda esta complejidad textual, quedan de manifiesto algunas de las tendencias que caracterizan a la posmodernidad tal como pretenderá explicar el presente análisis.

De acuerdo con el crítico y teórico Fredric Jameson, dos rasgos propios de la posmodernidad son el pastiche y la esquizofrenia.³ El pastiche, según este crítico, no sería más que la consecuencia inmediata de la autoconciencia de la imposibilidad de innovación estilística a la cual se enfrenta el artista posmoderno. Esto le llevaría a la imitación de estilos muertos o ajenos sin acarrear ninguna carga de transgresión sino de conformidad hacia ellos. El otro rasgo de la postmodernidad, la esquizofrenia, resultaría de la experimentación con significantes aislados y autónomos no susceptibles de ser integrados en un todo coherente. El esquizofrénico desposeído de toda experiencia de continuidad temporal se ve condenado a vivir en un perpetuo presente. Como derivadas de esta experiencia resultarían la fragmentación, la discontinuidad temporal y la destrucción de la expresión del "ser" porque, como explica Madan Sarup, "the schizophrenic is 'no one', has no personal identity" (134). De ahí que en el libro no se pueda hablar de un personaje único o central sino más

bien de varias o múltiples voces entre las cuales se repiten los nombres de algunos de los personajes, o bien presentan la interacción de diferentes grupos de personajes contribuyendo así a recrear el ambiente bullicioso y multitudinario de un barrio urbano. Por su parte, la fragmentación ya queda de manifiesto al nivel más puramente superficial de la estructura externa pues el libro aparece dividido en diez partes con sus respectivos títulos. Cada una de éstas presenta una independencia plena lo que explica el que algunos estudiosos las hayan catalogado como cuentos o historias cortas.

Una vez asentada la base metodológica, se intentará mostrar cómo estas tendencias posmodernas se presentan ficcionalizadas en el texto y cómo tal novelización encierra en germen la noción de un agotamiento y vaciamiento básico que impulsa la narrativa hacia el reino de lo marginal. Para empezar, conviene prestar atención al epígrafe que abre el libro poniéndolo en contacto con el mundo de la música popular. Bobby Cruz, primer vocalista de la orquesta de Ricardo Ray, "creador del boogaloo", aparece interpretando una pieza que se titula precisamente "Bomba camará". La novela puede leerse como la ejecución de esta pieza, y esta forma peculiar de la cultura de masa se erige en brújula o tenue hilo conductor del ir y venir de fragmentos y personajes. De hecho, la alusión a la música y baile como elementos integrantes básicos de la vida del barrio es recurrente. Así, por ejemplo, la despedida de Ricardo se traduce en el canto del "adiós muchachos compañeros de mi vida" (Valverde, 15) y su regreso de Estados Unidos está

motivado por el baile: "Uno quiere gozar, bailar,...ponerse a la moda con el boogaloo, bailando despacio, lento" (15).

Si el pórtico introductor del epígrafe proporciona al lector un punto de apoyo o referencia, el libro también se cierra con un baile popular ("Domingo sonoro") que se inicia con el lema de "¡A bailar pachanga!" y el libro se convierte en "el recuerdo de esa música. Ese ritmo nuevo" (106). Además, tres de las diez partes que forman la obra están encabezadas por fragmentos de canciones o boleros. Se trata de las secciones "Noche de ronda", "Después del sábado" y "Domingo sonoro". Estas, por su respectiva distribución central (sección V, VI) y final (sección X) sirven como recordatorio de la música como paradigma orientador de los diferentes personajes.

Atendiendo a la primera de estas secciones, "Noche de ronda", se ve que se inicia con un bolero popular de Roberto Ledesma, cuyos versos más representativos dicen así: "Yo soy así.../ y nunca cambiaré" (47). En seguida se presenta directamente, sin ningún tipo de mediación, una voz en primera persona que narra desde el presente. Pronto aparecen las marcas del narratario de esta voz bajo la forma del vocativo "hermano". La presencia de éste trae consigo la utilización del tiempo pasado: "hubiera querido que la conocieras hermano, pero no pudiste" (47). Se trata de un narratario ausente: Sergio se dirige a Lucio, su hermano muerto. La pareja se configura maniqueísticamente siendo Lucio el elemento positivo: "se me viene la voz de mamá con acuérdate que Lucio no hacía eso y debes ser como él..." (47). Es entonces cuando entra el bolero, la música como

sucedáneo de la vida, como un mundo diferente donde el personaje encuentra una justificación a su existencia. De ahí que la letra de la canción—"Escucho 'eres todo para mí' y pienso en Teresa y después siento 'yo soy así' en mi piel" (54)—y su voz—"entonces le dije yo soy así, me tienes que amar como soy" (54)—se conviertan en una sola y misma cosa, fundiéndose entre sí.

La interacción entre ambos planos, música-realidad, llega a ser tan intrincada que el texto deja ver la posibilidad de que la primera, la música, absorbe el plano de la segunda y la vida de los personajes se convierta en la grabación de un gran "long-play" de oro: "Posiblemente nuestra vida estaría grabada en un long-play de oro" (59); o bien de que la segunda, la realidad, precise de la primera para poder ser y existir: "es mejor que volvamos a ser los de siempre, y ponerle música a la vida y que sea de charanga" (61).

Este recurso a la apropiación de una manifestación típica de la cultura popular como discurso configurador de la obra, es lo mismo que se observa en la novela de Manuel Puig *La traición de Rita Hayworth*, aunque en este caso será el cine el que marque la pauta en la vida del niño Toto. Estos discursos ajenos se insertan en el texto mediante la técnica del pastiche, mediante la imitación de otros estilos artísticos que también se percibe en la novela con la utilización de distintos registros lingüísticos—culto, lírico-literario, vulgar—con la introducción de palabras extranjeras—"man", "excuse me"—, mediante la intertextualidad o mediante la presencia de personajes ficticios procedentes del cine u otros

medios de diversión popular como James Bond.

Paralelamente a la apropiación de este discurso ajeno, tiene lugar la desautorización de una voz narrativa sólida y consistente. Consecuentemente, la novela ofrece una gran dispersidad de voces y la fragmentación se alza en unidad estructurante básica. Tal desautorización materializa textualmente la ruptura del sujeto y la imposibilidad de ordenar los hechos según coordenadas lineo-temporales. Formalmente se trata pues de un discurso esquizofrénico. De hecho, la desviación no reside en el lenguaje que, en su mayoría, es referencial sin que la función comunicativa sufra fuertes transgresiones. Mas bien, el extrañamiento procede del juego de múltiples voces que se suceden entre sí sin transiciones.

En este sentido resulta ilustrativa la sección segunda, "Carevieja", dividida a su vez en cuatro subsecciones. Todas giran en torno a una familia que es "plato de las habladurías del barrio", los Guzmán. Las tres primeras subdivisiones se unen por el motivo más concreto del cumpleaños del hijo tonto de la familia apodado "Carevieja" por el barrio, a la vez que las tres van encabezadas por fechas concretas y similares: "26 de setiembre, 1960", "26 de setiembre, 1966", "27 de setiembre, 1964". Cada una de ellas presenta directamente, en primera persona, a un miembro de la familia: el tonto Rafico, la madre, Lola, y a una hija, Yolanda. Las tres voces se engarzan y complementan entre sí como si fueran tres presentes simultáneos y no tres momentos temporalmente distantes. La sensación de atemporalidad se refuerza con la cuarta

subsección donde se presenta la opinión que "las malas lenguas de la calle caliente" guardan de la familia. Aquí, una voz en tercera persona va pasando revista a los distintos miembros. Pero la heteroglosia se potencia por un balanceo contrapuntístico que hace aparecer, después de los rumores sobre cada miembro y a manera de epígono, unos fragmentos entre paréntesis y en letra bastardilla. Estos segmentos, expresados en una segunda persona gramatical, vendrían a ser la versión literaria, poética, y estilizada de los comentarios vulgares de la gente del barrio.

De este modo se despliega ante el lector una exhaustiva exploración narrativa pues no sólo aparecen tres personas diferentes, tres distintos "yo", sino que también aparecen una segunda y una tercera persona gramatical como voz narrativa. Además existe un movimiento de vaivén entre un registro referencial-llano y otro literario-lírico. Todo lo cual parece llevar a un agotamiento formal absoluto, correlato del agotamiento que padecerá la propia familia al final de la sección con la presentación de una vieja Lola que pronostica su muerte y con el anuncio, por parte de un anónimo "alguien", de que "Carevieja" algún día se "marcharía bien lejos."

Esta sucesión de voces se da, en muchas ocasiones, dentro de un mismo discurso. Con frecuencia se produce una especie de desacuerdo en la voz del narrador a la hora de referirse a otro, tal y como se aprecia en el ejemplo siguiente: "Y sin embargo *Enrique* se excedía a veces. No dejaba pasar una oportunidad fuera hombre o mujer. Se metía con pelados muy

de casa todavía y una vez caminábamos hacia el parque cuando nos salió el padre de un tal Miguel que *tú* habías dañado" (76). Se señala así la posibilidad de la expresión del "ser" como un todo, al mismo tiempo que se produce la correspondiente yuxtaposición temporal. La tercera persona, Enrique (él), se ubica en un pasado sobre el cual inmediatamente se superpone el "tú" que nos remite al presente de la narración ya que, al encaminarse hacia un "tú", la narración exige y actualiza la presencia de un interlocutor en el mismo momento de producción del discurso.

Esta extinción del "yo" como criterio unificador provoca la desarticulación y atomización del mismo. Al respecto es significativo notar el recurrente desdoblamiento de un "yo" el cual aparece simultáneamente como emisor y receptor de su propio discurso. O bien cabría hablar de la proyección de éste en un "tú" ausente con el cual dialoga. Este sería el caso ya visto de Sergio quien se dirige a su hermano muerto Lucio, del Ricardo de la primera parte que habla a su necesitada Milena, o bien del adolescente Guido, el cual en la cuarta parte—"Veraneo"—dialoga con la evocación-recuerdo de su maestra Raquel. Tal proyección tiene la potencialidad de materializar al "otro" en la narración a la vez que actualiza el momento del habla sumergiendo el libro en una sensación de presente inacabable.

Presente continuo ensalzado por la indeterminación de una voz autorial que duda entre las distintas personas gramaticales a la hora de mostrar las "habladurías" del barrio insertas, a modo de coro trágico, en las diversas secciones:

"Como la primera vez, los *vieron o los vimos* atravesar la noche" (270); "Pero *supuse o supusimos* que los 'inseparables' algo tenían que ver en el asunto" (32). El rumor, el chisme, sucumbe a los personajes como un monstruo de vida cuasi eterna: "Y toda 'calle caliente' alude siempre a los mismo" (25), vigente en el aquí y ahora de la ficción.

Semejante agotamiento formal posee su correlato semántico en la aniquilación de mitos o ideales. Ya en el epígrafe se introduce la figura de Ricardo Ray retomada en la primera parte ("La calle mocha") que se abre con una carta que la "gallada" le escribe al "Camará Ricardo" ausente en Estados Unidos. Ricardo despierta la admiración de los otros jóvenes ejerciendo un hechizo sobre ellos—"Vos seguís metido entre nosotros como una canción" (9). Prototipo del "macho" y encarnación de la virilidad, Ricardo es un ídolo y la novela consiste en la persecución de este ideal. Es el "rey" de la "calle mocha" cuyo puesto no sólo tratan de emular sino también de usurpar sus compañeros tal como lo establece su competidor Emilio: "Y si quiere definir la supremacía, la definimos, porque ahora, a pesar de algunos, el rey soy yo" (20). De ahí que la sexualidad, especialmente la iniciación sexual de los adolescentes del barrio, ocupe un primer plano como única vía plausible de hacerse "hombre". Desde este discurso machista se justifica en la obra hechos como la prostitución o la brutalidad de una violación colectiva cometida por cuatro adolescentes en la cuarta parte, "Los Inseparables".

Sin embargo este punto de vista masculino se deconstruye al llegar a la sección octava del libro—"Esa otra muerte"—al

introducirse el tema de la ambigüedad sexual del "tumbador" Ricardo. Para que la destrucción sea total, el mito se aniquila incluso físicamente con la muerte de Ricardo y Tony en manos de otro amante celoso. Esta nueva imagen de Ricardo se superpone a la ofrecida primeramente destruyéndola pero no reemplazándola. De hecho, ambas van a convivir en el texto aunque el mito del "macho" haya que leerlo, siguiendo a Derrida, "sous rature", es decir, bajo su propia autodestrucción. El mito se revela inadecuado pero, con todo, sigue siendo necesario aunque ineficaz al haber perdido su función de centro. Como inseparable cara del mito aparece el contra-mito, y el centro se ve sometido a un desplazamiento sin fin. Alejamiento de un centro que queda explícito en el uso de códigos dobles que hace que los nombres propios de los personajes se presenten no bajo una constante sino en forma de variantes: Antonio/Tony, Ricardo/Henry/Richie, subrayando aún más la disolución del sujeto.

Resulta significativo el que precisamente esta sección esté precedida por la de "Un faul para el pibe" donde aparece la destrucción de otro ídolo: el del futbolista de brillante futuro que ve truncada su carrera el mismo día de su debut por una lesión debida a la falta intencionada que le causa otro jugador. Se trata del mismo proceso desmitificador que opera en "Noche de ronda" (sección V), aunque esta vez sea la del "niño bueno y modélico". Lucio es propuesto como modelo para su hermano Sergio, sin embargo su función ejemplar pierde toda vigencia porque Lucio está muerto y ya no puede alzarse en centro al estar "debajo de la tierra,

dejándote comer por los gusanos" (54). Algo similar es lo que ocurre en la sección cuarta, "Veraneo", en donde contra toda expectativa, el premio de ir a pasar el verano con la maestra, otorgado a la mejor calificación, lo gana Guido, "el más vivo," cuando todos creían que Mendoza, el único que atendía en clase, se lo llevaría.

Otra vertiente de este constante desplazamiento semántico que rehuye toda idea de centro se sugiere mediante la ficcionalización de la teoría lacaniana que cristaliza en la obra en un deseo permanente del "otro". Los personajes se reafirman ilusoriamente a sí mismos una y otra vez, pero esta quimera se desbarata tan pronto como se percibe que éstos son incapaces de definirse si no es en función de un "otro". De tal manera, Guido, en la sección cuarta, rotundamente asevera: "Yo soy yo y no otro" (44) pero su "ser" sólo puede expresarse a través del deseo y amor que siente por su maestra Raquel: "Has hecho de mí un James Bond a tu manera y te has equivocado y me has equivocado, pero yo no tengo licencia para matar, porque yo sólo soy yo: tu alumno, tu violador, tu amante y no me basta esto, aún más, te sueño y me masturbo por tí" (44).

En esta dirección apunta el intertexto de Cortázar, introducido en la sección sexta, donde se cita de *Rayuela* aquella parte en la cual se presenta al amor como una desposesión, ya que no se quiere ni "por vos ni por mí ni por los dos juntos" sino porque "no sos mía, porque estás del otro lado, ahí donde me invitas a saltar y no puedo dar el salto" (58). El juego de la posesión-desposesión como un intento de recuperación del "yo" se apura consumiéndose a sí mismo en la parte "Esa

otra muerte", epifanía de la homosexualidad del "gallo" Ricardo. Aquí se produce un triángulo masculino formado por Tony, Ricardo, y un tercer amante al cual se le nombra como "él", "el otro", o el "doctorcito". Entre estos tres vértices se producen todo tipo de relaciones y correspondencias que provocan un desplazamiento y dispersión continua en el ámbito el objeto deseado: "Tal vez a veces, estando cerca, nos desconocíamos, y luego te encontraba, pero no en tí, sino en él" (73). Descentralización que conduce a la total extenuación que desemboca en un vacío completo y en una ausencia permanente según la cual los personajes son únicamente lo que los demás quieren que sean, tal como lo indica Tony: "Nunca fui lo que pude ser, me quedé en un yo era lejano, en una posibilidad que dejó de ser posible, porque tú me convertiste en lo que soy" (73).

Será este desplazamiento permanente, esta mutabilidad, la que presida todo el texto sin que queden referencias fijas y estables. El agotamiento semántico-formal envuelve superficialmente un vaciamiento y cansancio absolutos. El texto y sus personajes se lanzan a un intento de cubrir esta ausencia básica mediante la recuperación de cualquier gesto, palabra, o un espacio tan específico como un barrio, como una calle, la "calle mocha". Se vuelve así al marco, al margen como un intento de autoposesión y apropiación de la propia esencia. El libro, como último recurso, buscará el encerrarse en sí mismo, pero el efecto que consigue será precisamente el contrario ya que, según la teoría de la deconstrucción: "Self-reference does not close it in upon itself but leads to

la proliferación de representaciones" (Culler, 2004). Como fruto de tal intento de "auto-cierre" surge el "¿Te acuerdas?" pues "boxing itself in, a text does not produce closure" (205). De esta forma, una vez más lo marginal se convierte en central, lo accidental en esencia, la ausencia en presencia y, en fin, el recuerdo en existencia.

De ahí que cierto tono nostálgico emane de la novela y que en múltiples ocasiones se presente a los personajes en la actitud melancólica de evocar y recordar. El verbo "recordar", "acordarse", se repite convirtiéndose en el núcleo y la interrogante "¿te acuerdas?", "¿recuerdas?", interrumpe insistentemente una y otra vez la narración hasta el punto de llegar a sugerir la posibilidad de que los propios personajes no sean más que un mero recuerdo: "¿Acaso sólo somos el recuerdo de alguien que nos recuerda?" (Valverde, 80). La nostalgia podría ser considerada como un punto divergente del concepto del esquizofrénico de Jameson. Para él, el esquizofrénico posee una experiencia más intensa que las restantes personas de cualquier momento presente.⁴ Con todo, esta nostalgia-evocación que se desprende de la novela aparentemente impide la vivencia o goce de un presente en su reiterado buscar y reencontrar un pasado o ideal. Si el presente es equivalente del recuerdo, tanto aquél como éste constituyen algo evanescente e inconsistente, a no ser que ese pasado-ideal posea la virtud de usurpar el presente y metamorfosearse en un "ahora". Sólo de esta forma podrá seguir hablándose de la intensidad del presente inherente a la experiencia del esquizofrénico propuesto por Jameson.

El recuerdo adquiere una dimensión de realidad mayor que la propia vida marcada por la monotonía y la rutina. Es un anhelo de recuperación que converge con la apropiación del discurso de la música popular de boleros y canciones. Ambos responden a esa yuxtaposición íntegra de todos aquellos medios y formas de simulación susceptibles de erigirse en existencia. Como resultado, el cansancio, el agotamiento a todos los niveles y la imposibilidad de cambiar la realidad. De esta manera, el texto se lanza a una repetición en el intento de recobrar su original, su esencia, a través de la música como sucedáneo de la vida, la apropiación de discursos típicos de la cultura popular de masas, la desautorización de la voz narrativa, la extinción del "yo", la sensación de presente continuo, el aniquilamiento de mitos e ideales, el deseo del "otro", la dialéctica posesión-desposesión, y el vaivén de los recuerdos. Desplazamiento perpetuo por el cual la narración se aleja cada vez más del centro buscado instalándose no sólo en el margen pero a un paso más allá del margen para acabar siendo suplantada por éste. Se trata de la "possibility of endless repetition"⁵ que, de acuerdo con la teoría de la deconstrucción, es inherente a todo signo lingüístico. Entonces el recuerdo y la ausencia se erigen en única solución posible. Es lo mismo que ocurre con la casa de misía Concepción que corta la calle y "le cierra el porvenir" mudándola en "calle mocha", trunca. Por eso, la novela y las vidas que ésta encierra no tienen más salida que convertirse en "un remedo sin estilo de los discos de moda y los pasos rítmicos de un baile escandaloso" (13).

Por eso también el libro se desarticula y fragmenta en su deseo de consumir todas las salidas posibles. Distintas vías que originan un texto esquizofrénico donde los opuestos y extremos coexisten sin necesidad de ser armonizados. De esta manera, el "yo" se confunde con el "tú" y el "él", la mitificación transparenta la desmitificación de igual manera que la virilidad transparenta la homosexualidad. Así también, la técnica del pastiche funde y confunde la vida real con los recuerdos, la música, y el baile popular. Al final, lo único que queda de tan extenuante vaciamiento es la irresolución, la incertidumbre que se cifra lingüísticamente en la nominalización del adverbio de duda y probabilidad "quizás" con el cual se cierra el libro: "Regresamos...[d]eslizándose sobre el pavimento con fragmentos de canciones en nuestras bocas y pensando en un quizás" (106). Al margen del margen, el parergon imperfecto de un "quizás".

Notas

¹El margen, el marco, o el parergon visto como suplemento es una de las ideas básicas de la teoría de la deconstrucción: "The Greek parergon means 'hors d'oeuvre,' 'accessory,' 'supplement'" (Culler, 193).

²El presente trabajo sigue la noción de parergon tal y como es explicada por la crítica deconstruccionista. Así, siguiendo a Culler: "A parergon in Plato is something secondary... Philosophical discourse is always against the

parergon....A parergon is against, beside, and above, and beyond the ergon, the work accomplished, the accomplishment, the work, but is not incidental; it is connected to and cooperates in its inside operation from the inside." (Culler, 193-4)

³Para una visión rápida y comentada de la noción de Jameson de esquizofrenia y pastiche, véase la síntesis realizada por Madan Sarup en su libro *An Introductory Guide*, pp. 34-7.

⁴Hay que advertir que esta nostalgia y evocación también podrían entrar en conflicto con la noción de la "celebración de las intensidades" expuesta en el libro de Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Manchester: Manchester University Press, 1984.

⁵Hay que tener en cuenta que el proceso de significación en la teoría de la deconstrucción está íntimamente ligado al problema de la mimesis: "Mimetic relations can be regarded as intertextual relations between one representation and another rather than between a textual imitation and a nontextual original....Texts that assert the plenitude of an origin,...may reveal that the original is already an imitation and that everything begins with reproduction" (Culler, 187). De ahí, igualmente, la imposibilidad de que el signo lingüístico pueda tener una significación única y final: "This formulation captures the claim encountered in discussions of speech acts and of mimesis: that the possibility of endless replication is not an accident that befalls the sign but a constitutive element of its structure, an incompleteness without which the sign would be incomplete" (188-9).

Obras citadas

Culler, Jonathan. *On Deconstruction*. Ithaca: Cornell University Press, 1982.

Derrida, Jacques. *La dissémination*. Paris: Editions du Seuil, 1972.

———. "Le Parergon". *La Vérite en peinture*. París: Flammarion, 1978.

Jameson, Fredric. "Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism." *NLR*, número 146 (Julio y agosto 1984).

Sarup, Madan. *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism*. Athens: University of Georgia Press, 1989.