



REVISTA DE HUMANIDADES

BILDUNGSROMAN, DERROTA Y MELANCOLÍA EN LAS NOVELAS ROQUERAS

ANTIPOP DE PATRICIO JARA Y LA ARMADA INVENCIBLE DE ANTONIO ORTUÑO

FRANCESCO DI BERNARDO

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla 

francesco.di@correo.buap.mx

ORCID: 0000-0002-9972-4003

Revista de Humanidades n.º 54: 263-291

ISSN 0717-0491, versión impresa

ISSN 2452-445X, versión digital

DOI: <https://doi.org/10.53382/issn.2452-445X.1039>

revistahumanidades.unab.cl



***BILDUNGSROMAN*, DERROTA Y
MELANCOLÍA EN LAS NOVELAS ROQUERAS**
ANTIPOP DE PATRICIO JARA Y *LA ARMADA INVENCIBLE* DE
ANTONIO ORTUÑO

BILDUNGSROMAN, FAILURE, AND MELANCHOLY IN THE ROCK
NOVELS *ANTIPOP* BY PATRICIO JARA AND *LA ARMADA INVENCIBLE*
BY ANTONIO ORTUÑO

DR. FRANCESCO DI BERNARDO

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Facultad de Filosofía y Letras
Av. Don Juan de Palafox y. Mendoza 410, Puebla, México

RESUMEN

El presente artículo discute las novelas *Antipop* (2016), del escritor chileno Patricio Jara, y *La Armada Invencible* (2022), del escritor mexicano Antonio Ortuño, que se centran en el intento de los protagonistas de realizar sus ambiciones musicales juveniles en condiciones de precariedad económica y existencial. Enmarcando la lectura en el contexto de la historia de la relación entre el rock y las juventudes latinoamericanas, en el presente artículo se afirma que estas novelas se configuran como ejemplos de *Bildungsroman* centrados en la narración de una crisis, una derrota y un desarrollo frustrado.

Palabras claves: *Bildungsroman*, literatura chilena, literatura mexicana, Antonio Ortuño, Patricio Jara.

ABSTRACT

The article reads the novels *Antipop* (2016), by Chilean writer Patricio Jara, and *La Armada Invencible* (2022), by Mexican writer Antonio Ortuño, both of which center on their protagonists' attempts to pursue their youthful musical ambitions amid economic and existential precarity. Situating the analysis within the history of the relationship between rock and Latin American youth cultures, this article argues that these novels can be read as examples of the *Bildungsroman* shaped by the narration of crisis, failure, and frustrated development.

Keywords: *Bildungsroman*, Chilean literature, Mexican literature, Antonio Ortuño, Patricio Jara.

Recibido: 07/06/2024

Aceptado: 25/04/2025

El presente artículo discute las novelas *Antipop* (2016), del escritor chileno Patricio Jara (Antofagasta, 1974), y *La Armada Invencible* (2022), del escritor mexicano Antonio Ortuño (Guadalajara, 1976), y afirma que estas se configuran como ejemplos de *Bildungsroman* que se articula en torno a la narración de una crisis/derrota. Las dos obras se centran en personajes adultos —entre treinta y cuarenta años—, quienes nos ofrecen una retrospectiva de sus intentos de revivir sus ambiciones musicales juveniles en medio de condiciones de precariedad económica y existencial. Ambas novelas tienen como protagonistas a jóvenes metaleros que, al reflexionar sobre el destino de sus proyectos musicales —en su mayoría frustrados y solo excepcionalmente realizados—, construyen un relato retrospectivo de sus trayectorias vitales, cuyas experiencias pasadas y presentes se articulan en estrecha sintonía con su música predilecta¹. *Antipop* está narrada en primera persona por el protagonista, Claudio Eicke, quien en 1999 abandona sus

¹ Antonio Ortuño ha efectivamente publicado una lista de reproducción para escuchar el *soundtrack* de la novela: <https://open.spotify.com/playlist/1D2zGDDecTudqJwXDCjZgn?si=5dc54103a7b043a8&nd>.

estudios de ingeniería para dedicarse al oficio de ingeniero del sonido y a su aspiración de producir bandas rock de nicho. No obstante, cuando el cantante pop Humberto Cifuentes –conocido artísticamente como El Vecino de Arriba– le ofrece la producción de su próximo álbum, Claudio se ve enfrentado a una duda existencial entre la urgencia de obtener ingresos en un contexto de precariedad económica y su resistencia visceral a los imperativos de una música sometida a la lógica mercantil. Por su parte, *La Armada Invencible* narra las vicisitudes de un grupo de amigos cuarentones, cada uno atravesado por crisis de índole existencial, profesional y/o afectiva, que, impulsados por Barry –antiguo líder de la agrupación–, emprenden el intento de reactivar su banda de *heavy metal*, surgida en los años formativos de la adolescencia. La historia se construye a partir de los testimonios de los miembros de la banda, y en particular desde la perspectiva de Yulian, el protagonista, quienes son entrevistados en el marco de un documental realizado por Luisma, sobrino de uno de los músicos, el Gordo Aceves.

Más allá de las afinidades metaleras que unen a los protagonistas, las reseñas de las dos novelas han identificado un *leitmotiv* en una quijotesca defensa del rock y de la música alternativa que navega a contracorriente de la industria musical. Si *Antipop* ha sido definida como una novela centrada en la celebración de “la dignidad de la música bien hecha, aunque no la toquen en las radios ni llegue a los ranking” (“La escena”), también se ha señalado que en *La Armada Invencible* “el rock [...] es [...] un género musical que se defiende a capa y espada” (Ruvalcaba). Asimismo, las revisiones críticas de las novelas destacan que el relato de los protagonistas está determinado por una desesperanzada búsqueda de la “juventud perdida” (Rivas) que se combina con una mirada desencantada y un aura melancólica que aflige a los protagonistas de las dos novelas y que satura la atmósfera de la narración. En *Antipop* y *La Armada Invencible*, por lo tanto, los protagonistas enfrentan una experiencia de derrota que trasciende lo estrictamente individual –ya sea la imposibilidad de resistir la lógica mercantil en la novela de Jara, o la incapacidad de concretar los anhelos rockeros en la de Ortuño– para configurarse como una derrota generacional de carácter cultural y social. En las dos obras se hace referencia al declive del rock y el auge de géneros

musicales de éxito comercial tales como el pop comercial (en Jara) y el hip hop, trap, reggaetón y corridos tumbados (en Ortuño). Por otro parte, las novelas abordan implícitamente el fracaso de una generación precarizada laboral y financieramente, individuos en sus cuarenta años inmovilizados en lo que Pedraza Mandujano define como una “juventud tardía” (101). Si para los personajes de la novela esta juventud tardía se manifiesta en revivir tardíamente “una etapa de la vida que ya pasó” (101), es la inestabilidad económica y social, y por ende existencial, lo que impide a los protagonistas cruzar “the threshold and be considered truly adult” (Durham 2), en un contexto socioeconómico donde el concepto de entrada en la adultez está asociado a la participación en la producción de valor para el mercado capitalista (Weiss 3-5).

Las novelas, en torno a la dicotomía juventud/adultez, se configuran como *Bildungsroman*, dado que las retrospectivas de los protagonistas se modelan en la forma de relato del desarrollo y evolución de un proyecto hacia un desenlace. Aunque la narración no abarca el período canónico del *Bildungsroman* —es decir, de la infancia a la adultez—, tal como ocurre en el género de la novela de formación, en las obras estudiadas se narra un proceso de evolución y transformación y concientización de los protagonistas respecto de su lugar en la sociedad en un contexto de transformación social, histórica y cultural.

Enmarcando la lectura en el contexto de la historia de la relación entre el rock y las juventudes latinoamericanas, en el artículo se propone una lectura de *Antipop* y *La Armada Invencible* como casos paradigmáticos de novelas de formación que estructuran sus narrativas en torno a experiencias de crisis y derrota. Para ello, el análisis se apoya en las conceptualizaciones del *Bildungsroman* elaboradas por Mikhail Bakhtin, Franco Moretti y Tobias Boes, entre otros enfoques críticos, con el objetivo de examinar ambas obras a partir de los tropos característicos de la novela de aprendizaje. La perspectiva teórica del presente trabajo se funda en que el *Bildungsroman* es un género que ha producido un interés global como herramienta para indagar la relación entre el sujeto y la sociedad en diferentes épocas y latitudes (Graham 1), más allá de interpretaciones más restrictivas de sus

características formales. Por lo tanto, se sostiene que el *Bildungsroman* es un género adaptable a diferentes contextos sociales, históricos y geográficos, por lo que la definición es empleable más allá de los límites canónicos del relato que abarca la infancia a la adultez para abordar el proceso de desarrollo, evolución (o involución) del individuo en su contexto histórico y social. Sin embargo, el argumento central del artículo surge de las proposiciones de Stević, quien afirma que la crisis, en sus diferentes declinaciones tales como la muerte, la inadaptación o el fracaso, no se configura como excepción y, por lo tanto, como ejemplo de anti-*Bildungsroman*, sino como un elemento constitutivo de la novela de formación (8). Finalmente, la definición freudiana de melancolía como imposibilidad de superación del duelo (244-245) sienta las bases para la conexión entre la modalidad melancólica de las novelas y la cuestión de la derrota/ crisis. Esta última, asimismo, es interpretada mediante la teorización de Fisher respecto de la melancolía como expresión de resistencia a la cultura mercantilizada de la sociedad neoliberal actual.

I. EL ROCK EN AMÉRICA LATINA: DESARROLLO Y AUTONOMÍA

Uno de los momentos más significativos del relato de Claudio en *Antipop* ocurre cuando el protagonista cuenta las circunstancias en las cuales decidió empezar su carrera en la producción musical:

Fue el jueves 2 de septiembre de 1999 el día exacto cuando comenzaron a definirse las cosas que me pusieron en el camino que he seguido hasta hoy. A media mañana, mientras limpiaba el grabador, me acordé de mis compañeros de universidad. Los imaginé en las clases en que estarían en ese instante, con las materias que iban aprendiendo [...] Esa mañana decidí que no volvería a la universidad. Con todo lo que acababa de comprar, además de algunas otras cosas, montaría un estudio pequeño que luego haría crecer. Le metería tiempo y dinero y lo apostaría todo para que me fuera bien. Aún más: si para lograrlo, aparte de salirme de la carrera, debía dejar Antofagasta e instalarme en

Santiago, donde tienes más gente, más bandas y, por lo tanto, más opciones de probar y de probarte, había que hacerlo sin mayores ceremonias. Me recorrió un escalofrío. Era puro miedo. Mitad por la decisión de partir y arreglármelas solo, y mitad por dejar a mi mamá. Aunque diría que esa parte, en vez de miedo, era culpa que guardé bien al fondo del estómago, pues nada de lo que vendría en las próximas semanas sería fácil. (90)

El pasaje en cuestión pone en escena un tropo característico del *Bildungsroman*: el momento de súbita toma de conciencia que precipita una transformación radical en la trayectoria del protagonista y abre paso a un desenlace marcado por la incertidumbre. En consonancia con este arquetipo, lo que se representa es, a su vez, una instancia de ruptura estructural en el proceso de formación. Claudio decide desatender las expectativas de un joven de “clase media, de padre contador y de madre secretaria” (45), es decir, completar su carrera universitaria en ingeniería y encontrar un trabajo seguro en su campo. De manera similar, en *La Armada Invencible*, el personaje de Barry opta por destinar sus recursos económicos no a una inversión orientada a la maximización de su capital económico, sino a la materialización de uno de sus anhelos más persistentes: la adquisición del bar en el que la banda solía presentarse durante su juventud, con el propósito de convertirlo en el espacio simbólico y material del retorno del grupo llamado *La Armada Invencible*.

Estas rupturas de las expectativas paternas y societales figuran otra cesura decisiva presente ya en la obra fundacional del *Bildungsroman*, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* de Goethe (1790). Efectivamente, de acuerdo con Moretti, “[a]lready in Meister’s case, ‘apprenticeship’ is no longer the slow and predictable progress towards one’s father’s work, but rather an uncertain exploration of social space” (4). El repudio del modelo familiar y de las expectativas societales en favor de una exploración de la autonomía del sujeto, alude a la manera en la que el rock irrumpió en las sociedades del continente a mediados del siglo veinte. Mientras que en Estados Unidos el rock, y la cultura y la estética vinculadas a él, se caracterizó como una expresión de las clases populares, en América Latina este género musical fue

inicialmente adoptado por las clases medias y altas como manifestación de aspiración a la modernidad. Sin embargo, a fines de los años sesenta, el rock fue reivindicado también como expresión cultural de las clases populares (Pacini, Fernández y Zolov 9). La juventud latinoamericana veía en el rock una fuerza innovadora y, sobre todo, una subversión de “the traditional patriarchal values, or buenas costumbres, of their elders” (Pacini, Fernández y Zolov 9) y de la cultura paternalista fomentada por la clase dirigente de los estados nación en la época del desarrollismo en la región. La estética del rock como forma de afirmación identitaria, sustentada en la transgresión y en la actitud desafiante se manifiesta también en las páginas iniciales de *La Armada Invencible*, donde el protagonista, Berry, complacido consigo mismo y trazando una analogía entre su figura y la de Robert Plant (vocalista de Led Zeppelin), emprende la iniciativa de revivir la banda como expresión de una renovada confianza en su propia identidad, confirmado a sí mismo: “soy un pinche rockstar” (6). La escena inicial de la novela de Ortuño evoca precisamente el espíritu de la fuerza disruptiva del rock que llegó a América Latina como cultura contestataria y como forma de expresión identitaria de una juventud que decide volverse autónoma de las tradiciones paternalistas.

La recepción, así como el impacto cultural y social del rock en los contextos nacionales donde se ambientan las novelas –México y Chile–, comparten trayectorias históricas convergentes. Surgido a principio de los años sesenta, la difusión del rock coincidió cronológicamente con la expansión de los ideales de modernización capitalista “while at the same time challenging the very social and ideological foundations of those capitalist hegemonic projects” (Pacini, Fernández y Zolov 9). En el contexto mexicano, “[l]a juventud mexicana [...] se apropiaría rápidamente de este género musical como la vía de expresión de sus deseos y de la construcción de una identidad propia” (Torres 66). Sin embargo, la cultura del rock pronto empezó a ser percibido como una amenaza para “las convenciones morales, paternalistas y patriarcales que formaban parte de la ideología hegemónica mexicana” (66) y, por ende, criticada y combatida por el poder político, los medios de comunicación oficiales y por algunos sectores del mundo intelectual. El rock, así como una literatura y un cine provocativo, fueron los ingredientes

de una revolución cultural con la cual la juventud mexicana comenzaba a cuestionar el nacionalismo paternalista promovido por el gobierno del hegemónico Partido Revolucionario Institucional (PRI), que respondió con la clausura de varios locales de música en 1965 (Pensado 214-215) y, de manera más trágica, con la represión de Tlatelolco en 1968². De manera análoga, la década de los sesenta constituye un punto de inflexión en el que la difusión del rock entre la juventud chilena converge con el surgimiento de movimientos orientados al cambio social y político, donde los sectores juveniles emergen como actores sociales de relevancia, “desafiantes del orden tradicional en diversos planos” (Lamadrid y Baeza 70). Por estas razones, la difusión del rock en Chile desató un pánico moral entre los sectores más conservadores del país (González 19), que culminó con las feroces críticas de la prensa conservadora al festival de Piedra Roja de 1970, conocido como el Woodstock chileno (Mularski 75). Con el recrudecimiento del conflicto político y social hacia fines de la década de los sesenta y comienzos de los setenta, el campo musical chileno comenzó a verse afectado por las polarizaciones ideológicas propias del contexto de la Guerra Fría. En este escenario, el rock quedó atrapado en una disputa cultural entre derecha e izquierda, siendo objeto de una recepción ambivalente por parte tanto de los sectores conservadores como de ciertas corrientes de la izquierda, que

² La influencia de la cultura hippie estadounidense y de las bandas británicas de rock brindó a la juventud mexicana la oportunidad de integrarse a un movimiento de alcance global y facilitó la exploración de nuevas formas de identidad nacional que se apartaban de la ideología nacionalista promovida por el Estado. En consecuencia, el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz empezó a manifestar una creciente impaciencia hacia el rock, percibiéndolo como una forma de protesta social y alarmándose ante el potencial subversivo de la revolución musical contemporánea (Pensado 168-169). Para consolidar el apoyo popular necesario que legitimara la represión del movimiento estudiantil, resultaba esencial mantener la representación de los estudiantes como sujetos desorientados, resentidos, utópicos, inseguros y/o peligrosos, fácilmente manipulables por enemigos externos de la nación (202). En este contexto, la subcultura rockera fue señalada ante la opinión pública como un claro ejemplo de la presunta degeneración moral de la juventud en el marco de la movilización estudiantil. Posteriormente, en un recrudecimiento de las políticas de represión cultural, el gobierno de Luis Echeverría Álvarez impulsó en 1973 una iniciativa que condujo a la prohibición total de los conciertos de rock en el país (“Festival Avándaro”).

lo juzgaban con suspicacia. Si, por un lado, los sectores conservadores se apropiaron de la llamada música típica (cueca y tonada) como expresiones de esta chilenidad tan central de su ideología nacionalista, por otro lado, en el contexto de la *Guerra Fría* “the adoption of North American images, practices, products, and traditions served as a representation of one’s opposition to the Soviet Union and Castro” (Mularski 78). Por el contrario, los sectores de la izquierda, más vinculados a la nueva canción, interpretaban el rock como una expresión cultural del consumismo capitalista y del imperialismo norteamericano (78). Sin embargo, con la creciente popularidad del rock, la juventud chilena “formulated their own associations between particular rock sounds and their individual experiences and identity as young Chileans” (79). No obstante, con el golpe de Estado de Pinochet y la dictadura, fue el canto nuevo, con su recuperación de instrumento folklóricos y andinos y referencias a la nueva canción (Osorio 261), que encarnó los sentimientos subversivos y de resistencia a la política cultural oficial de la junta (“Chile 1973-1990”), sin que faltaran las experimentaciones y las hibridaciones con el rock a través de las influencias del rock psicodélico y la integración de la guitarra eléctrica (Mularski 89).

En los años ochenta, en toda la región latinoamericana tanto los/as artistas y su audiencia empezaron a desinteresarse por la polémica sobre la politización del rock y “enacted a politics of anti-politics, repudiating at the level of sound and performance not only the old hegemonic ideology of the socialist Left but the ascendant ideology of neoliberal capitalism as well” (Pacini, Fernández y Zolov 17), mientras que los años noventa fueron testigos de la incorporación de elementos de música local e hibridación con otros género en el contexto de una creciente globalización. A pesar de la más reciente crisis y del eclipse de este género musical en el panorama musical *mainstream*, a lo largo de su historia, tanto en América Latina como en otras latitudes, “rock has served as a vehicle for participatory action and a site for expressing [...] agency that is [...] impossible to express through other means” (Pacini, Fernández y Zolov 20). Es precisamente la capacidad del rock para habilitar formas de agencia individual lo que ha sido identificado, en el ámbito de la literatura latinoamericana, como un

elemento central. Esta focalización en el desarrollo de la autonomía y la subjetividad del individuo constituye, además, un rasgo estructural de las narrativas que reactivan los tropos característicos del *Bildungsroman*. En el México de los años sesenta y setenta, novelas de la llamada Onda, tales como *La tumba* (1966) *De perfil* (1966) y *Se está haciendo tarde* (1973) de José Agustín, *Gazapo* (1965) y *Compadre lobo* (1977) de Gustavo Sainz, o *Pasto verde* (1968) y *El rey criollo* (1970) de Parménides García Saldaña, encarnan perfectamente la combinación entre referencias a la música rock y tropos del *Bildungsroman* para abordar la temática de la formación de la identidad juvenil y desarrollo de un individuo autónomo. Sin embargo, como argumenta Torres, el *Bildungsroman* roquero se proyecta transversalmente a lo largo de la región latinoamericana y entre diversas generaciones, configurándose como un dispositivo narrativo recurrente en la representación de procesos de subjetivación juvenil, como se demuestra en novelas tales como *¡Que viva la música!* (1977), del colombiano Andrés Caicedo, *Mala onda* (1991) del chileno Alberto Fuguet, *Cómo desaparecer completamente* (2004) de la autora argentina Mariana Enríquez y *Mi nombre es Rufus* (2008) del también argentino Juan Terranova (309-310), y *Dile que no estoy* (2007) de la escritora chilena Alejandra Costamagna. *Antipop* y *La Armada Invencible* se escriben sin duda en esta tradición del *Bildungsroman* roquero, concentrándose en sujetos que parecen destinados a no encajar en la sociedad de sus tiempos y a fracasar en su proceso de desarrollo.

2. APRENDIZAJES

Desde su elaboración teórica por parte de Karl Morgenstern, el *Bildungsroman* ha estado sujeto a variadas interpretaciones teóricas. El filólogo alemán, que acuña el concepto, define el *Bildungsroman* como una expresión inherentemente alemana (655), vinculada a la tradición del idealismo alemán (Boes 4) y arraigada a la interpretación de Humboldt del concepto

de *Bildung* “as a process of social and psychological growth dependent on a productive encounter between the free individual and the world” (Stević 3). Sin embargo, Boes desmitifica la inherente alemanidad de este género narrativo, afirmando que si Morgenstern hablaba en un tiempo en el cual el Estado nación alemán todavía no existía (1820), el tiempo alemán que supuestamente representaría el espíritu del *Bildungsroman*, existiría solo en términos de ilusión y aspiración (6). A la tradición que identifica al *Bildungsroman* como una expresión propiamente alemana, que va de Morgenstern a Dilthey, se opone otra que lo interpreta como un ejemplo universal de expresión de la modernidad (Boes 4). En este sentido, Bakhtin afirma que en el *Bildungsroman* el desarrollo del sujeto/protagonista se completa en su tiempo histórico y Moretti define el tropo de la evolución de la juventud hacia la madurez como una “‘symbolic form’ of modernity” (5). Por otro lado, Esty señala que la novela de aprendizaje modernista rompe la temporalidad canónica de este género y propone una “violation of the developmental paradigm that seemed to govern nineteenth-century historical and fictional forms” (3). La subversión de los arquetipos y de la ideología que caracteriza al *Bildungsroman* modernista es retomada y reformulada por su replanteamiento poscolonial, que reconfigura las convenciones del género para constituirse en “a political act of counter-colonisation, a reimagining and reinvention, a process of becoming through the act of unmaking its predecessor and unmasking the *Bildungsroman*’s ideological flaws” (Hoagland 225).

En el contexto hispanoamericano, el *Bildungsroman* se establece precisamente como herramienta para cuestionar el sujeto moderno en el contexto del proceso de modernización de los nuevos estados nación independizados (Escudero 40). La aparición del *Bildungsroman* hispanoamericano es el resultado de una combinación entre la influencia europea y géneros de la narrativa ya establecidos en la región, tales como la picaresca, la gauchesca, la narrativa de aventura y la novela sentimental y la epistolar (Escudero 48-49). En consecuencia, la novela de formación latinoamericana se caracteriza por un prominente nivel de combinación de

“varias técnicas narrativas, según avance la experimentación con la estética novelística” (Escudero 111).

Las diferentes y, a veces, antitéticas teorizaciones del *Bildungsroman* evidencian que es un género altamente flexible, apto para la descripción de “a protagonist striving to reconcile individual aspirations with the demands of social conformity” (Graham 1) en diferentes épocas y en diferentes latitudes. Como afirma Bennet, el *Bildungsroman* ha sido una forma que a lo largo de la historia ha sido “fully capable of resonating with meaning in a number of widely divergent quarters” (6). Esto es debido también a su maleabilidad, ya que sus características “are not meant to be read prescriptively” sino como un “espectro” (Downward 170)³. En consecuencia, aun cuando en *Antipop* y *La Armada Invencible* no se representa el habitual recorrido de la infancia a la adultez, la incorporación de diferentes tropos de este género novelístico permite asociarlas al espectro del *Bildungsroman*.

Como se ha discutido anteriormente, en *Antipop* el proceso de formación se desencadena en el momento altamente simbólico de la concientización de una necesidad del sujeto protagonista de lograr autonomía desprendiéndose de las presiones familiares y/o del entorno comunitario y social. Según la interpretación de Bakhtin, luego de la ruptura simbólica, el *Bildungsheld*⁴ emprende un “true process of becoming or development” (17). Este proceso de devenir es caracterizado por un aprendizaje a través del cual el personaje protagónico del *Bildungsroman* toma conciencia de sus propias necesidades y habilidades (Jeffers 2) y fabrica su identidad. En *Antipop* el paciente trabajo y la dedicación hacia la realización de sus ambiciones musicales, es evidente en el relato de Claudio que recuerda que “[e]n ese tiempo lo único que me interesaba era construir mi propio estudio de grabación y hacer discos” (4). De igual manera, en *La Armada Invencible*, Yulian narra las primeras etapas de construcción de su identidad de músico. Con la ironía que caracteriza

³ En su discusión del género en el *bildungsroman*, Summerfield y Downward emplean el concepto de spectrum del género para aplicarlo al género literario del *Bildungsroman* y subrayar las variadas formulaciones de las narraciones del desarrollo, aprendizaje y formación.

⁴ Héroe/heroína del *Bildungsroman*: el personaje protagonista de la novela de aprendizaje.

la novela, Yulian relata su origen como bajista de la banda y su aprendizaje musical desempeñándose como *air guitarrist*⁵ hasta que:

[t]oqué tanto en el aire que me harté y un fin de año, cuando mi madre cobró el aguinaldo, le pedí de regalo una guitarra. La quería eléctrica, y a ella solo le alcanzó para una de palo, normalita y sólida, pero con cuerdas de reserva y acompañada por un cuaderno que se llamaba “Método de guitarra fácil” que, además, traía de regalo el “Método de bajo fácil”. No había bajos acústicos disponibles en las tiendas de música de la ciudad, es decir, los había, pero eran los tololoches de los mariachis: no obstante, si uno le movía las cuerdas a la guitarra podía emular más o menos el sonido del bajo. (68)

La anécdota activa el tropo característico del proceso formativo que se configura a partir de –y en tensión con– una condición estructural de adversidad, que actúa simultáneamente como obstáculo y catalizador del desarrollo subjetivo. Este tropo es ejemplificado por el personaje de Pip de *Grandes esperanzas* (1860-1861) de Dickens, modelo canónico del *Bildungsroman* o, en el contexto latinoamericano, por Silvio Astier de *El juguete rabioso* (1926) de Arlt. Ambos personajes luchan para desarrollar su identidad en un contexto caracterizado por una falta de oportunidades (Escudero 157). Exactamente como en el ejemplo dickensiano y arltiano, los protagonistas de *Antipop* y de *La Armada Invencible* se ven confrontados con una serie de pruebas simbólicas que encarnan la tensión estructural entre la aspiración al éxito y la experiencia de la derrota, constituyéndose como momentos decisivos en la configuración de su proceso de *Bildung*. A su vez, esta tensión evoca el dinamismo y la inestabilidad juvenil propias del *Bildungsroman* (Moretti 5). El tropo de los obstáculos que se interponen al desarrollo del protagonista, y que se genera de la influencia de la picaresca en la novela de aprendizaje (Bakhtin 11), es aludido en *Antipop* por Claudio cuando irónicamente menciona que en 1999 –cuando decidió emprender

⁵ *Air guitar* es una forma de espectáculo en la cual el artista toca una guitarra imaginaria entre sus manos.

su carrera de ingeniero del sonido— “también muchas personas decían que el mundo se iba a acabar el 1 de enero del 2000” (4). Las palabras de Claudio anticipan metafóricamente las posibles desgracias que amenazan a sus ambiciones. Tal como Pip en el clásico *Bildungsroman* dickensiano o como Silvio Astier en *El juguete rabioso*, los protagonistas de las novelas de Jara y Ortuño atraviesan una serie de pruebas estructurantes, entre las que se destacan la precariedad económica, la experiencia de la pérdida (particularmente la muerte) y diversas formas de abandono afectivo o social, que operan como vectores fundamentales en la configuración de su trayectoria formativa. Moretti define esta carrera de obstáculos que las figuras protagónicas del *Bildungsroman* están obligadas a completar como el “bewitching and risky process full of ‘great expectations’ and ‘lost illusions’” (5) arquetípico de este género.

En el caso de *La Armada Invencible*, el abandono es una de las causas de las grandes desilusiones de los protagonistas. Un primer ejemplo es la decisión del talentoso guitarrista solista, el Mustio⁶, de marcharse de la banda:

El Mustio soltó la noticia de su partida [...] Dejó claro que prefería la escuela al grupo. No vamos a vivir de esto, proclamó, está muy chido que el disco salga en Europa, pero no va a pasar nada con él [...] Y yo quiero hacer algo en la vida. Estudiar, irme de esta ciudad de mierda. Estoy hasta la madre. No quiero nada de esto que hacemos. (35)

La tensión entre la ruptura con las expectativas societales y familiares y el miedo a no encajar en la aceptabilidad social es aquí representada por la decisión del Mustio de dejar la banda. La resolución y la actitud del Mustio epitomizan el tropo del *Bildungsroman* del sujeto joven “perennially dissatisfied and restless” (Moretti 4). La respuesta del líder de la banda, Berry, que asesta un puñetazo en plena cara al Mustio, por el contrario, evoca el ímpetu revolucionario, para decirlo con las palabras de Moretti, que,

⁶ Nombre irónicamente inspirado por Dave Mustaine, el líder de Megadeth, una de las bandas fundacionales del *thrash metal*, al quien el Mustio se parece por su pelo largo y pelirrojo y su estilo guitarrístico.

junto a la inestabilidad, caracteriza a la esencia juvenil (5). Sin embargo, el abandono toma una forma aún más trágica cuando poco después de que el Mustio se marchara de la banda, “[u]nos meses después, Isaías se nos murió” (*La Armada* 40). La muerte del baterista señala un giro radical en la historia de la banda y del desarrollo y evolución de cada uno de los personajes de la novela. Igualmente, el protagonista de *Antipop* se confronta con un abandono que marca un antes y después en su existencia: la muerte del padre y el fin de la relación con una joven llamada Kathy. Ambas historias están relatadas en uno de los capítulos iniciales de la novela, cuando Claudio da cuenta de su vida antes de empezar su carrera como productor. Como el abandono del Mustio y la muerte de Isaías en *La Armada Invencible*, el desenlace infeliz de la historia con Kathy y la muerte del padre produce una cesura en la evolución del protagonista de *Antipop*. La cesura simbólica se ve enfatizada por la estructura de la novela, en la medida en que el capítulo subsiguiente muestra a Claudio iniciando la construcción de su estudio de grabación, adquiriendo equipamiento analógico financiado mediante la venta de las pertenencias de su padre, gesto que marca una transición significativa en su trayectoria existencial y profesional. El mismo Claudio se demuestra consciente de que durante el proceso de aprendizaje, “[a] medida que vas tomando decisiones, entran y salen personas de tu vida” (92) y de que, por ende, la pérdida es un elemento inherente de dicho proceso.

A menudo en el *Bildungsroman* la muerte (o la pérdida) señala una ruptura simbólica, una cesura que desata una transformación del/a protagonista y que puede producir o “an allegory of displacement that describes the breaking of affective bonds” necesario por la exitosa reinserción del protagonista en la sociedad a través de su adhesión a la ideología dominante (Anderson y Reales 376), o, por contrario, el “abject failure” que, según Stević, caracteriza larga parte de la tradición de la novela de aprendizaje (14). La crisis, por lo tanto, es un factor clave que revela lo que Moretti define como la inherente contradicción que caracteriza la estructura del *Bildungsroman* (6), que se construye alrededor de una tensión entre éxito y fracaso y de los cambios repentinos de las circunstancias de los personajes protagónicos.

3. DERROTA, MELANCOLÍA Y *BILDUNG*

En las dos novelas la cesura simbólica en la existencia de los protagonistas se origina en opuestas circunstancias de la vida. En *La Armada Invencible*, la ruptura se produce en el ápice de la trayectoria de la banda, después del lanzamiento de un álbum, cuando su “material saldría en Europa”, donde “empezaron a tramar una gira” (*La Armada* 34). El abandono del Mustio y la muerte de Isaías, por lo tanto, configuran una cesura entre la posibilidad de concreción de las ambiciones y la desilusión causada por el cese a las actividades de la banda. Por otro lado, en *Antipop*, la muerte del padre y el fin de la relación con Kathy inducen a Claudio a tomar la decisión radical de dejar los estudios universitarios y salirse de la casa materna para emprender un nuevo comienzo en su vida. A pesar de las dificultades económicas del protagonista, gracias a la relativa fama de su estudio de grabación –“calificado por ciertas revistas [...] como ‘el secreto mejor guardado del rock nacional independiente’” (*Antipop* 5)–, Claudio transita hacia una fase ulterior de su proceso de desarrollo, que se distingue, no obstante, por una inherente tensión entre posibilidad y crisis.

En ambas novelas, efectivamente, los ciclos ruptura-transformación imponen a los protagonistas a enfrentar lo que Stević define como “irresolvable disputes about the available ways of living” que comúnmente aflige al Bildungsheld (2). En este sentido, la manera en la cual está caracterizado el destino de los protagonistas de las novelas de Jara y Ortuño recalca una larga tradición del *Bildungsroman*⁷, en la cual, a pesar de los triunfos ocasionales de los/as protagonistas, hay una inclinación a narrativas “of unbecoming, oddly committed to strife and failure, denial and frustration” (Stević 1). Este constituye un aspecto fundamental de las narrativas formativas poscoloniales, en las que los espectros persistentes de la violencia colonial producen un desplazamiento estructural que desemboca en un “widespread disenfranchisement” como elemento central de la existencia de las figuras

⁷ Stević incluye en esta tradición novelas de aprendizajes tales como *Las ilusiones perdidas* de Honoré de Balzac (1837), *David Copperfield* (1850) y *Grandes esperanzas* de Charles Dickens, *El molino del Floss* (1860) de George Eliot.

protagónicas del *Bildungsroman* poscolonial (Hoagland 220). El desarrollo frustrado, asimismo, es también un arquetipo de la tradición de la novela de formación latinoamericana, ya que en esta “resulta sumamente difícil encontrar un *bildungsroman* exitoso” (Escudero 145).

La fluctuación en la existencia de Claudio es evidente cuando, a pesar de que su “estudio *boutique*” (5) se haya vuelto un objeto deseado en la escena de rock alternativo chileno, el protagonista se ve obligado a enfrentar repetidamente momentos de grave crisis económica:

tenía un trabajo en progreso (una pequeña banda de rock sicodélico de Buin a la que no sacaba nada con pedirle dinero adelantado porque eran todos universitarios). Tenía todo eso, menos de dónde sacar para comida, por lo tanto no me sentí pobre, sino algo peor: me sentí miserable. (*Antipop* 109)

Claudio describe la condición de las juventudes globales que transitan a la adultez en un contexto de exacerbación de la precarización laboral en el sector de las artes. Este estado de precariedad es la precondition para que llegue la propuesta de El Vecino de Arriba, a quien Claudio consideraba como un “artista, como otros de su generación, [que] tenía ambiciones mucho más grandes que su talento, y también muchas más oportunidades de las tolerables” (4). Sin embargo, a pesar del desprecio de Claudio por el artista, termina aceptando producir su álbum dado que, como relata el protagonista,

cuando sabes lo que es no tener un peso en los bolsillos por varios días y has dependido de las naranjas que da el árbol del patio o del parrón del vecino para echarte algo al estómago, aguantas lo que venga y tiras para adelante. (4)

Una similar evocación de la precariedad laboral y existencial está presente en la historia de Yulian en *La Armada Invencible*⁸. El mismo

⁸ La cuestión de la precariedad laboral y existencial en la época contemporánea es un tema que los autores han abordado en sus obras anteriores: Ortuño en *El buscador de cabezas* (2006) y *Recursos humanos* (2007), y Jara en *Geología de un planeta desierto* (2012).

personaje cuenta que después del desmantelamiento de la banda, apresurado por las necesidades de conseguir un salario, deja los estudios en la escuela de arte para emplearse como diseñador gráfico en el taller de *tuning*⁹ de automóviles de su compañero de banda, el Gordo Aceves, por un salario que solo le alcanza “para la renta y para ofrecerle un poco a la Niña” (*La Armada* 96), su hija. Al igual que Claudio con la producción del álbum de El Vecino de Arriba, Yulian a lo largo de la novela expresa ampliamente su insatisfacción por un trabajo que limita sus ambiciones artísticas (en este caso como diseñador gráfico). En un largo párrafo, el personaje principal de *La Armada Invencible* se desahoga sobre la frustración de que sus habilidades artísticas estén al servicio de clientes con deplorables sensibilidades estéticas que buscan de él

que alguien volviera presentable la cagada que les flotaba en la imaginación [...] Así me ganaba el salario [...] Mi vida se trataba de eso, de trazar, al gusto de un descerebrado, caballitos, trotones, calaveras neuróticas, tigres padrotes y siluetas de damiselas con tetas y nalgas imposibles, de cohete espacial. (11)

Las situaciones descritas en ambas novelas retratan lo que Fisher define una condición típica del artista en un contexto neoliberal caracterizado por los recortes o ausencia de servicios públicos que puedan ofrecer al artista un soporte económico que pueda aliviar la presión de un inmediato éxito comercial, así como por los elevados alquileres en lugares donde mayormente se concentra la producción artística (19). Fisher, además añade que la cultura musical es emblemática de la condición de las artes bajo el neoliberalismo, debido a que el enfoque de la industria es principalmente en la búsqueda del éxito comercial, por lo que se produce una tendencia a lanzar música similar a la que ya ha producido rendimiento económico para la compañía discográfica en detrimento de la innovación y de la calidad (20). En varias circunstancias los protagonistas de las dos novelas expresan

⁹ *Tuning* (o tuneo en la versión hispanizada de la palabra) indica la práctica de aportar modificaciones a un automóvil para cambiar su rendimiento o estética.

su disgusto por la música mercantilizada. Si en *Antipop* Claudio menciona en varias ocasiones la falta de talento de El Vecino de Arriba –personaje que encarna la música pop comercial–, en *La Armada Invencible* esta crítica se expresa con un lenguaje a menudo soez, como cuando Yulian arremete contra “banda, norteño o pop o canciones mierderas” (*La Armada* 11), definiéndola en otra ocasión como “mierda que vomitan la radio, la tele, o Internet que tanto les gusta” (41). En un primer nivel de lectura, esta actitud hostil hacia la música contemporánea podría interpretarse como una manifestación clásica del conflicto intergeneracional en torno a las preferencias musicales. No obstante, si bien especialmente en *La Armada Invencible* se advierte una evocación de los buenos tiempos pasados, no es la nostalgia concebida como idealización o, en términos de Jameson, como fetichización del pasado (7-10), el afecto dominante en las novelas. En estas novelas, el pasado nunca se presenta como un espacio de confort o acogida que remita a la noción de *nóstos*, el regreso al hogar, según su etimología griega. No obstante, como observa Casey, la dimensión del *álgos* (dolor) revela la coexistencia de recuerdos gratos con la aflicción (201). En efecto, el pasado en estos textos se vincula más estrechamente con una angustia existencial. Este pasado, simbolizado por el vínculo emocional que los protagonistas mantienen con la música de su juventud, funciona como un síntoma de lo que, en términos freudianos, se conceptualiza como melancolía. En su análisis sobre las diferencias entre duelo y melancolía, Freud sostiene que cuando se diluye la distinción entre la realidad presente del sujeto que añora y el objeto de ese añoro –en el caso de las novelas, la juventud, las aspiraciones artísticas frustradas o el sonido del pasado–, el proceso de duelo por el objeto perdido transita a una etapa patológica de imposibilidad de desligarse de aquello que ya no está (244-45). Si Claudio busca máquinas analógicas para reproducir un sonido de un pasado musical que él considera superior al actual, y si Yulian y sus amigos se embarcan en la misión de refundar la banda, estos anhelos se configuran simbólicamente como una expresión de melancolía, un rechazo de separarse de aquello que ya no existe. Sin embargo, en ambas novelas la melancolía se configura también como una forma de resistencia, un rechazo a conformarse con la

muerte del rock. Como sostiene Fisher, el regreso y permanencia de los fantasmas del pasado (*haunting*) –como imposibilidad de superación del duelo– es también una expresión de rechazo a la rendición a la realidad mercantilizada del presente (26-27). Efectivamente, en la novela de Jara, el protagonista reivindica el “estar fuera o en el borde de la realidad –como ser “Antipop” en una cultura masiva y consumista–” (“Patricio Jara ajusta”), mientras que, como señala el mismo Ortuño en una entrevista, los personajes de *La Armada Invencible* reivindican la melancolía como una de

las pocas heroicidades [...] para una persona hoy día, el aferrarse a las cosas que ya perdió y que solo quedan como los símbolos de lo que fue su juventud o de los tiempos en los que se sentía un poco más libre. (Santos Cid)

La resistencia a renunciar a una identidad propia y a adaptarse a las coordenadas de la sociedad contemporánea –regida por una lógica musical subordinada a los dictados del mercado– se manifiesta de forma explícita en las voces de los personajes, tal como cuando Claudio afirma que:

Cuando has visto morir proyectos excelentes por falta de atención, cuando has sido testigo del momento en que músicos formidables caen derrotados tras años de batallar contra la invisibilidad y el desinterés, no puedes ser indiferente, no puedes olvidar y debes tomar partido. (*Antipop* 5)

Finalmente, Claudio reafirma su identidad roquera al conferir al álbum de El Vecino de Arriba una “potencia” (139) propia de este género musical, que lleva a la prensa a calificar al músico como un “rockero modelo” (141). En este sentido, el filtro antipop evocado en el título de la novela puede interpretarse como una declaración de principios: una afirmación de la identidad estética y existencial de Claudio, así como una forma de resistencia frente a la mercantilización de la música y, por extensión, de la realidad. Por otro lado, para Yulian, el concierto que conmemora tanto el regreso como la disolución definitiva de la banda –realizado en el mismo bar

donde el grupo solía presentarse en su juventud— constituye, igualmente, una forma de declaración de resistencia.

Y todos esos pinches metaleros que se rindieron y le dieron las nalgas al cansancio, los pendejos que acabaron vistiendo camisitas de cuadros de color violeta y bailando toda esa basura de charangas [...] se sentirán unos vendidos y se les va a apretar el culo de vergüenza cuando nos escuchen hablar a cualquiera de nosotros, cuando subamos al pinche escenario y tiemblen porque regresó La Armada Invencible. (155)

A pesar de la fugaz existencia de esta segunda conformación de la banda, es precisamente la posibilidad de reivindicar su identidad lo que permite a Yulian y a sus amigos culminar —aunque en un momento posterior al que convencionalmente establecido por las normas sociales— su proceso de formación mediante la reivindicación de su propia identidad. Esta afirmación de su propia autenticidad adquiere un carácter decisivo incluso en un contexto profundamente transformado tanto a nivel personal como histórico. En este sentido, los protagonistas se resisten a abandonar el fantasma de su identidad, aferrándose a una versión persistente de sí mismos frente al devenir del tiempo y al cambio social. Como afirma Yulian: “[h]ace decenios nos dicen que nuestra música está muerta, que no interesa, que son nada más berridos y estática. Pero nada nos deprime: en el fondo, adoramos que nos odien. Uno se vuelve metalero, siempre, por venganza” (207).

Sin embargo, en el final de ambas novelas esta venganza se sublima simbólicamente. En *Antipop*, tomando irónicamente distancia de su propia producción, Claudio afirma que “[l]as personas comprarán el disco y lo escucharán cinco o seis veces [...] luego se cansarán y lo dejarán en la repisa” (142). Claudio no solo acepta el fracaso de que el álbum que ha producido quede en el olvido, sino que celebra esta derrota como parte de su batalla contra un ecosistema musical dominado por las exigencias del mercado. En este caso, es precisamente la experiencia de la derrota la que posibilita

la culminación de su proceso de *Bildung*, entendido como afirmación de su subjetividad en el entramado del mundo social y simbólico. De manera similar, en *La Armada Invencible* se propone, a través del humor amargo que caracteriza la novela de Ortuño, un final igualmente simbólico. La historia culmina con el drama de Yulian, quien, tras el último concierto de la banda, pierde de forma definitiva a Pato —la guitarrista solista que había sustituido al Mustio—, el gran amor de su vida, debido a su incapacidad de expresarle sus sentimientos, a pesar de que eran correspondidos. Además, pierde su empleo tras un conflicto con el Gordo Aceves. Al día siguiente, consciente de haberlo perdido todo —no solo a sus amigos, su trabajo y a la mujer que amaba, sino también, de manera simbólica, su juventud—, Yulian sale de su casa con la guitarra al hombro y, sentado en una banca, comienza a tocar su música favorita. En este momento, aparece el trapper, Iñaki, “el urbano, el cantante ‘de aquí’” (298), animado por el grupo de seguidores que lo acompaña, irrumpe en el espacio interpretando una canción y, al notar a Yulian con su guitarra, le solicita —o más bien le exige— que le proporcione “un beat para cantarle encima” (298). Irritado por la arrogancia de Iñaki, Yulian se levanta y empuña “la guitarra de palo como un hacha de guerra” y la rompe sobre la cabeza del trapper (298), para después arrepentirse, no tanto de la acción violenta más bien porque “aquella era una buena guitarra” (299). Con esta escena de sublimación irónica, Yulian completa su proceso de *Bildung* conciliándose con la idea de que su identidad se construye sobre los escombros de una tremenda derrota como aquella sugerida por el nombre de la banda —homónima del título de la novela—, que evoca la flota española enviada por Felipe II a la conquista de Inglaterra en 1588 y que fracasó en el intento.

4. CODA

Antipop y *La armada invencible* son novelas que proponen una reflexión sobre el paso del tiempo, el fin de la juventud y sobre el momento de hacer un balance entre la concreción de las expectativas y las desilusiones. La

cultura musical, prototípico campo de batalla entre generaciones, constituye un perfecto telón de fondo para pensar la formación del individuo en un contexto de transformaciones históricas, sociales y culturales. Para proponer su lectura de estas cuestiones, las novelas de Jara y Ortuño emplean tropos de la novela de aprendizaje, un género de la narrativa donde tradicionalmente se manifiestan las preocupaciones por la formación de la identidad del individuo en su tiempo histórico. Asimismo, el *Bildungsroman* ofrece una perspectiva privilegiada hacia las presiones sociales (Stević 184) que conforman la complejidad de la vida en la sociedad actual. En las novelas analizadas, esta mirada al devenir del sujeto se manifiesta en una atención por las continuas fluctuaciones entre búsqueda del éxito y fracaso en la vida de los protagonistas Claudio y Yulian. Esta dicotomía se resuelve principalmente a través de la crisis y de la derrota. Este aspecto, no obstante, no convierte a las novelas en anti-*Bildungsroman*, dado que, como señalan Stević (184) y Escudero (145), la exploración de la crisis como eje estructurante de la existencia moderna constituye una preocupación central de este género de la narrativa, especialmente en su desarrollo dentro de la tradición latinoamericana, donde esta dimensión adquiere una visibilidad particular. Es precisamente el fracaso el que se erige como motor del proceso mediante el cual los protagonistas de las novelas analizadas afirman su subjetividad en el mundo. Su derrota es el resultado de una agencia activa: una forma de resistencia consciente —quizás quijotesca o sin causa— frente a los valores y lógicas de la cultura dominante del presente.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍN, JOSÉ. *La tumba*. Ciudad de México: Debolsillo, 2019.
- _. *De perfil*. Ciudad de México: Debolsillo, 2018.
- _. *Se está haciendo tarde*. Ciudad de México: Debolsillo, 2022.
- ANDERSON, MARK D., Y MARCELA REALES. "Extracting Nature: Toward an Ecology of Colombian Narrative". *The Cambridge History of Colombian Literature*. Coordinado por Raymond Williams. Cambridge: Cambridge UP, 2016. 363-406.
- ARLT, ROBERTO. *El juguete rabioso*. Buenos Aires: Debolsillo, 2019.
- BAKHTIN, MIKHAIL. *Speech Genres and Other Late Essays*. Coordinado por Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1987.
- BALZAC, HONORÉ DE. *Las ilusiones perdidas*. Madrid: Akal, 2022.
- BENNETT, KELSEY L. *Principle and Propensity: Experience and Religion in the Nineteenth-Century British and American Bildungsroman*. Columbia: University of South Carolina, 2014.
- BOES, TOBIAS. *Nationalism, Cosmopolitanism, and the Bildungsroman*. Ithaca: Cornell UP, 2012.
- CAICEDO, ANDRÉS. *¡Que viva la música!* Bogotá: Seix Barral, 2019.
- CASEY, EDWARD S. *Remembering. A Phenomenological Study*. Bloomington: Indiana UP, 2000.
- "Chile 1973-1990: la música como arma de lucha y resistencia". *La Jornada Semanal*, 2023. <https://semanal.jornada.com.mx/>.
- COSTAMAGNA, ALEJANDRA. *Dile que no estoy*. Santiago: Planeta, 2007.
- DICKENS, CHARLES. *David Copperfield*. Madrid: Penguin, 2004.
- _. *Grandes esperanzas*. Madrid: Penguin, 2019.
- DILTHEY, WILHELM. *Selected Works*. Coordinado por Rudolf A. Makkreel y Frithjof Rodi. Princeton: Princeton UP, 1985.
- DOWNWARD, LISA. "The Bildungsroman as Spectrum". *New Perspectives on the European Bildungsroman*. Coordinado por Giovanna Summerfield y Lisa Downward. Londres: Continuum, 2010. 168-172.

- DURHAM, DEBORAH. "Elusive Adulthoods: Introduction". *Elusive Adulthoods: The Anthropologies of New Maturities*. Coordinado por Deborah Durham y Jaqueline Solway. Bloomington: Indiana UP, 2017. 1-38.
- ELIOT, GEORGE. *El molino del Floss*. Barcelona: Alba, 2019.
- ENRÍQUEZ, MARIANA. *Cómo desaparecer completamente*. Buenos Aires: Emecé, 2004.
- ESCUDERO, VÍCTOR. *Salir al mundo: la novela de formación en las trayectorias de la Modernidad hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2022.
- ESTY, JED. *Unseasonable Youth: Modernism, Colonialism, and the Fiction of Development*. Oxford: Oxford UP, 2011.
- "Festival Avándaro: cuando el ex presidente Luis Echeverría prohibió los conciertos de rock en el país". *Infobae*, 2022. www.infobae.com.
- FISHER, MARK. *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Londres: Zero Books, 2014.
- FREUD, SIGMUND. "Mourning and Melancholia". *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Londres: The Hogarth Press, 1953.
- FUGUET, ALBERTO. *Mala onda*. Santiago: 2024.
- GARCÍA SALDAÑA, PARMÉNIDES. *Pasto verde*. Ciudad de México: Viceversa, 2015.
- . *El rey criollo*. Ciudad de México: Planeta, 2018.
- GONZÁLEZ, YANKO. "Primeras culturas juveniles en Chile: Pánico, malones, pololeo y matiné". *Atenea*, n.º 503, 2011, pp. 11-38.
- GRAHAM, SARAH. "Introduction". *A History of the Bildungsroman*. Cambridge: Cambridge UP, 2019. 1-9.
- HOAGLAND, ERICKA A. "The Postcolonial Bildungsroman". *A History of the Bildungsroman*. Coordinado por Sarah Graham. Cambridge: Cambridge UP, 2019. 217-238.
- JAMESON, FRÉDRIC. *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*. Londres: Verso, 1998.
- JARA, PATRICIO. *Antipop*. Santiago: Alfaguara, 2016.
- . *Geología de un planeta desierto*. Santiago: Alfaguara, 2013.

- JEFFERS, THOMAS L. *The Bildungsroman from Goethe to Santayana*. Nueva York: Palgrave, 2005.
- “La escena musical chilena retratada en *Antipop*, la nueva novela del periodista Patricio Jara”. *RutaRock*, 2016. www.rutarock.com.
- LAMADRID, SILVIA, Y ANDREA BAEZA. “La recepción de la música juvenil en Chile en los años 60: ¿americanización de la juventud?”. *Revista Musical Chilena*, vol. LXXI, n.º 228, 2017, pp. 69-94
- MORETTI, FRANCO. *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*. Londres: Verso, 1987.
- MORGENSTERN, KARL. “On the Nature of the ‘Bildungsroman’”. *PMLA*, vol. 124, n.º 2, 2009, pp. 647-659.
- MULARSKI, JEDREK. “Todos juntos: Hippies, Rock Music, and the Popular Unity Era”. *Journal of Iberian and Latin American Studies*, vol. 22, n.º 2, 2016, pp. 75-93.
- ORTUÑO, ANTONIO. *La Armada Invencible*. Ciudad de México: Seix Barral, 2020.
- . *El buscador de cabezas*. Ciudad de México: Tusquets, 2006.
- . *Recursos humanos*. Ciudad de México: Anagrama, 2007.
- OSORIO, JAVIER. “La Bicicleta, el Canto Nuevo y las tramas musicales de la disidencia. Música popular, juventud y política en Chile durante la dictadura, 1976-1984”. *A Contracorriente: una revista de historia social y literatura de América Latina*, vol. 8, n.º 3, 2011, pp. 255-286.
- PACINI, DEBORAH, HÉCTOR FERNÁNDEZ, Y ERIC ZOLOV. *Rockin’ Las Americas: The Global Politics of Rock in Latin/o America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2004.
- “Patricio Jara ajusta el filtro Antipop”. *BioBioChile*, 2016. www.biobiochile.cl.
- PEDRAZA MANDUJANO, JOEL. “Un acercamiento a la idea de la juventud tardía”. *Viralizando el desencanto. Juventudes, satisfactores inmediatos y el futuro que se consume*. Coordinado por Edith Cortés Romero y Carmen Leticia Flores Moreno. Toluca: Seminario Internacional sobre Estudios de Juventud en América Latina, 2023. 101-120.
- PENSADO, JAIME M. *Rebel Mexico*. Stanford: Stanford UP, 2013.

- RIVAS, ASCENSIÓN. “Antonio Ortuño, en busca de la juventud perdida: una novela rockera donde los sueños no se cumplen”. *El Español*, 2023. www.elespanol.com.
- RUVALCABA, HIRAM. “*La Armada Invencible*, de Antonio Ortuño: Un puñetazo de metal”. *Revista de la Universidad de México*, 2022, www.revistadelauniversidad.mx.
- SAINZ, GUSTAVO. *Gazapo*. Ciudad de México: Ediciones del Ermitaño, 2013.
- . *Compadre lobo*. Ciudad de México: Ediciones del Ermitaño, 2019.
- SANTOS CID, ALEJANDRO. Antonio Ortuño: “La melancolía es una de las pocas heroicidades posibles hoy día”. *El País*, www.elpais.com.
- STEVIC, ALEKSANDAR. *Falling Short: The Bildungsroman and the Crisis of Self-Fashioning*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2020.
- TERRANOVA, JUAN. *Mi nombre es Rufus*. Buenos Aires: Interzona, 2008.
- TORRES, ALEXANDER. *Bastardos de la modernidad: el bildungsroman roquero en América Latina*. Tesis doctoral, University of Florida, 2016.
- WEISS, HADA. “Elusive Adulthood and Surplus-Lifetime in Spain”. *Critique of Anthropology*, vol. 41, n.º 2, 2021, pp. 1-16.

