

Dissidences

Hispanic Journal of Theory and Criticism

Volume 2

Issue 3 *Violencias en la España posfranquista:
antecedentes, representaciones e influencias*

Article 6

November 2012

Autenticidad, muerte y martirio: Kurt Cobain en la narrativa española

Maarten Steenmeijer
Radboud Universiteit Nijmegen

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences>

Recommended Citation

Steenmeijer, Maarten (2012) "Autenticidad, muerte y martirio: Kurt Cobain en la narrativa española," *Dissidences*: Vol. 2 : Iss. 3 , Article 6.

Available at: <https://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/vol2/iss3/6>

This Article / Artículo is brought to you for free and open access by the Journals at Bowdoin Digital Commons. It has been accepted for inclusion in Dissidences by an authorized editor of Bowdoin Digital Commons. For more information, please contact mdoyle@bowdoin.edu.

Autenticidad, muerte y martirio: Kurt Cobain en la narrativa española

Keywords / Palabras clave

Spain, Fiction, Kurt Cobain

© DISSIDENCES

Hispanic Journal of Theory and Criticism

Autenticidad, muerte y martirio: Kurt Cobain en la narrativa española

Maarten Steenmeijer/ Radboud University

Introducción

Una de las muchas historias de la narrativa española de la posguerra podría ser la de una variopinta sucesión de reivindicaciones de la autenticidad. Es preciso añadir que por autenticidad no entendemos aquí un rasgo ontológico (es decir, una esencia) sino una construcción textual a base de idearios o programas expresados y transmitidos por ciertos recursos y procedimientos literarios (narración, focalización, estilos, ironía, metáforas, etcétera) y por ciertos referentes. Por diversos que sean, éstos pueden clasificarse en dos categorías, cuyas presencias concretas en las propias obras narrativas difieren de grado en correspondencia con las sucesivas poéticas dominantes. Por un lado, tenemos los referentes literarios y metaliterarios, como son elementos intertextuales e intratextuales, afirmaciones

programáticas, etcétera. Por el otro, están los referentes extraliterarios, entendidos aquí como los constituyentes textuales que desencadenan representaciones en nuestra mente que tendemos a interpretar como fenómenos o mundos fuera del texto. El ejemplo más obvio sería “la realidad” (concepto puesto entre comillas aquí puesto que –casi huelga agregarlo— no puede identificarse con el mundo empírico) pero también hace falta mencionar aquí otros “mundos”, como el de la ciencia ficción, el de los mitos, el de los cuentos de hadas, el de lo fantástico, etcétera.

Establecida esta perspectiva, hay que empezar a decir que el neorrealismo y el realismo social o crítico dominantes en la narrativa de las primeras décadas de la dictadura se legitiman, ante todo, por la primacía de sus referentes sociales y morales. Se trata de dos tendencias que pretendían representar la España auténtica reflejando, expresando y criticando realidades censuradas, escamoteadas o barnizadas por el discurso oficial del franquismo. Lo que destacaban era, por un lado, el victimismo de las clases y grupos reprimidos y marginados (obreros, campesinos, mineros, pescadores, gitanos, desempleados, chabolistas) y, por el otro, el colaboracionismo de los políticos, la policía, los militares, la Iglesia y la burguesía.

En el curso de los años sesenta esta poética crítico-social de la autenticidad iba perdiendo prestigio y credibilidad debido a que sus premisas discursivas e ideológicas iban a ser consideradas como ingenuas, anodinas y trasnochadas. La narrativa comprometida no había surtido el efecto esperado y deseado, revelándose como un arma política inútil y como un artefacto anacrónico que pasaba por alto la intrincada relación entre palabra y realidad que desde hacía tiempo se había convertido en una preocupación substancial de la narrativa europea y americana. Encabezada en no pocos casos por los propios autores del realismo de la posguerra surgió una narrativa experimental cuya autenticidad se legitimó por medio de la problematización de las materias primas de la narración: el lenguaje. Este nuevo enfoque y las estrategias concomitantes no excluían el compromiso, como muestran –tanto en su forma como en su fondo— novelas experimentales como Tiempo de silencio (1962) de Luis Martín-Santos, Señas de identidad (1966) de Juan Goytisolo y Cinco horas con Mario (1966) que procuraron desenmascarar el discurso nacional-católico del régimen franquista.

Con el afán renovador más bien culturalista y narcisista de autores más jóvenes que debutaron alrededor de 1970 (Félix de Azúa, Vicente Molina Foix), la novela experimental perdió vitalidad y credibilidad y resultó tener una fecha de caducidad cercana. No es de sorprender, pues, que a mediados de los años setenta fuera relevada por una narrativa que reivindicó el arte de contar como la esencia de su programa literario, eludiendo el reduccionismo del realismo documental y moral de las primeras décadas de la posguerra e integrando de forma dosificada elementos autorreflexivos de la novela experimental procurando no embargar el placer de la lectura. El ejemplo paradigmático aquí es La verdad sobre el caso Savolta (1975) de Eduardo Mendoza, que ganó fama como la novela inauguradora de la narrativa postfranquista.

En los años ochenta la nueva narrativa reivindicadora del arte de contar se bifurcó en una tendencia que eludía con fervor los referentes literarios y extraliterarios autóctonos para abrazar un cosmopolitismo que marcó un agudo corte con la propia tradición vinculado al rechazo, la negación o, para acudir a la metáfora acuñada por Javier Cercas (140), el aparcamiento del pasado reciente que a lo largo de la Transición se había convertido en la norma. Los ejemplos que más época hicieron son las primeras dos novelas de Jesús Ferrero, Bélver Yin (1981) y Ópium (1986), situadas en China y el Tíbet, respectivamente.

El grupo Nirvana

Por diversas o incluso contradictorias que sean estas versiones y sus respectivas legitimaciones de la autenticidad —es decir, estas políticas o construcciones de la autenticidad— conviene señalar que comparten un rasgo crucial: su rebeldía contra la alargada sombra de los idearios y discursos del franquismo y su concomitante abrazo de poéticas más libres, más modernas y, si se quiere, más cosmopolitas. En los años noventa, empero, surge un grupo de escritores jóvenes cuyas primeras novelas ostentan una notable despreocupación por los fantasmas del pasado y, asimismo, por la vida. Me refiero a autores como José Ángel Mañas, Ray Loriga, Benjamín Prado y Lucía Etxebarría, metidos en un mismo saco y bautizados con términos controvertidos como “Generación Kronen”, “Generación X” y “Grupo Nirvana”. Como ya sugieren las últimas dos denominaciones, se trata de una literatura con profundas raíces referenciales en cierta contracultura

norteamericana coetánea que defiende un sentimiento de vida nihilista, hedonista y violenta. El corte es radical: los personajes aborrecen la España moderna y democrática, así como la contracultura idealista abrazada por sus padres y, en términos más generales, los valores ilustrados de la modernidad por los que éstos habían luchado (la libertad, la democracia, el racionalismo, el pragmatismo, la tolerancia). Prima el nihilismo: el pasado “es siempre aburrido” (Mañas 83) mientras que el presente y el futuro son “una mierda” (60). O para citar a un personaje de Ray Loriga:

-Nada, sí señor, eso es todo lo que le pido a la vida, nada.
-¿Nada de nada?
-Nada de nada de nada de nada de nada de nada de nada de nada de nada de nada.
(Loriga, Caidos 104)

Es significativo que el alcohol, las drogas y el sexo tengan funciones muy distintas de las que les atribuían los sesentaiochistas: ahora no conducen a la liberación de normas, valores y costumbres represoras sino a la destrucción, la aniquilación, la impotencia, la desolación. Teniendo en cuenta este rechazo radical del programa político, moral y existencial abrazado desde hacía poco por “los nuevos españoles”, no es de sorprender que la narrativa de esta nueva generación apenas fuera aceptada por el establishment literario.[1]

No es mi propósito evaluar estos juicios. En el contexto de este artículo, me parece más relevante comprobar que las duras críticas a las primeras novelas de Mañas, Loriga, Prado y Etxebarria muestran que la construcción identitaria en ellas se distingue radicalmente de la de la narrativa establecida y aceptada. Además, en vez de tildar de reprochable la representación del nihilismo y la violencia en las novelas de los autores jóvenes me parece más interesante considerarlas como partes integrantes de un pensamiento literario propio que se empeña en ser auténtico y que, según mi hipótesis, tiene sus propias maneras de plasmar y legitimar su autenticidad. Es por ello que en lo que sigue me gustaría centrarme en una de las estrategias de legitimación identitaria desarrollada en las primeras narraciones de los nuevos autores: el rock y, en particular, el rock anglosajón, que, como no han dejado de señalar los críticos, es uno de los campos semánticos y discursivos esenciales de la narrativa que nos ocupa aquí.

No es difícil comprender que esta nueva generación de autores optaron por el rock anglosajón como uno de los elementos constitutivos más importantes de su discurso contestatario puesto que crecieron y se formaron en una fase de la historia española en que estalló una modernización marcada por una gran fascinación por la cultura extranjera en detrimento del interés por la propia. Lo que sí merece un breve comentario es el hecho de que sea sólo con los autores jóvenes de los años noventa que el rock fue adoptado como estrategia identitaria en la narrativa española. Como ya he esbozado más arriba, a partir de los años sesenta se desarrolla una feroz apertura en ella: incorpora elementos de la alta literatura —Proust, Kafka, Joyce, Bernhard— y, en una fase posterior, elementos de la cultura y literatura populares, como son el cine, el jazz, la novela policiaca, la ciencia ficción. Un ejemplo emblemático es la obra de Antonio Muñoz Molina, cuyas primeras novelas —Beatus Ille (1986), El invierno en Lisboa (1987), Beltenebros (1989)— no sólo son tributarias a Borges y Onetti sino también a la novela negra, el cine negro y el jazz. Con El jinete polaco (1991), empero, se añade un nuevo intertexto importante en la obra del autor andaluz: el rock. En esta novela clave de la narrativa postfranquista, el rock tiene como función principal tapizar y marcar una etapa de la vida del protagonista que luego será superada y relativizada: la adolescencia.[2] Cabe vincular este distanciamiento con la concienciación del protagonista de que su pasión por el rock era, en realidad, un anacronismo:

. . . las canciones de los Beatles que más nos gustaban pertenecían a un pasado lejano, que había existido cuando nosotros sólo oíamos las novelas de Guillermo Sautier Casaseca y esas canciones de Antonio Molina que me seguían deparando a traición una dulzura insoportable. Íbamos a llegar tarde al mundo, pero no lo sabíamos, nos preparábamos avariciosamente para asistir a una fiesta que ya había terminado. (346)

En el caso de Mañas, Etxebarría, Loriga, Prado y otros autores nacidos y crecidos en la Transición este desfase ya no se da. España se había puesto al día y participaba plenamente en la fiesta de la (pos)modernidad, abrazando y adoptando las modas y tendencias más recientes. Quizás debido a ello no sea del todo casual que ellos formen parte de la primera generación de autores españoles en cuyas novelas el rock queda representado como una referencia existencial esencial, y no pasajera, como en el caso de Antonio Muñoz Molina. Llama la atención que ello no sólo valga para el rock coetáneo —es decir, el de los años

noventa— sino que sus preferencias y referencias abarquen distintas generaciones de iconos y estilos, como son Ray Davies (el rock decididamente británico de los Kinks), Jim Morrison (el rock psiquedélico), Lou Reed (el rock vanguardista), David Bowie (el glam rock), The Cure (el rock gótico). No cabe duda, sin embargo, de que la (p)referencia más importante de esta nueva generación de autores es un icono coetáneo: Kurt Cobain, el cantante, guitarrista y compositor de Nirvana que a principios de los años noventa ganó fama mundial con el álbum Nevermind y que, después de unos años marcados por el éxito comercial y el fracaso existencial, se suicidó el 5 de abril de 1994 pegándose un tiro en la cabeza.

Es de esencia observar que es sólo con la muerte de Cobain que el roquero estadounidense se convierte en material literario de peso en la narrativa española. La obra de Ray Loriga es ilustrativa pues en sus primeras dos novelas —Lo peor de todo (1991) y Héroes (1993)— Cobain no figura mientras que en Caídos del cielo (1995) tiene un papel esencial, como luego se detallará. Igual de significativa es la presencia casi contingente que José Ángel Mañas le da en Historias del Kronen (1994), una novela escrita en vísperas de la muerte de Cobain. Uno de los personajes pasotas que pululan por la novela menciona a Cobain como marco de referencia de la violencia sexista de un compañero suyo:

Lo que hacemos es música simple, lo más simple, sabes, como Nirvana, eso es lo que le gusta a la gente, un ritmillo guapo y unas letras con un poco de tequieroyotambién y ya está, sabes. El cantante, de todas maneras, mete mucho sexo. El otro día estábamos tocando en el Laboratorio y entró una tía que se llama Mari Carmen, sabes, a la que le había dedicado una canción diciendo que cómo le encantaría follársela y comerle el chocho, aunque huele a pescado, y, jo, tío, se la cantó delante de ella gritando con el micrófono entre las piernas, sabes. La tía salió avergonzada, claro. (51)

Igual de revelador es el laconismo que muestra el protagonista cuando va al concierto de Nirvana en el Pabellón de Madrid. Apenas se da cuenta de lo que pasa en el podio y sólo se limita a escuchar y bailar algunas canciones del grupo americano (106-108).

Como luego se verá, la elaboración literaria de Cobain será muy distinta después de su muerte. Pero antes de profundizar en las presencias y los significados del icono

norteamericano en la obra de Loriga, Benjamín Prado y Lucía Etxebarría, me parece oportuno detenerme un momento en las estrategias de legitimización del rock.

Rock y autenticidad

Ya desde su origen, la autenticidad del rock como elemento identitario contestatario se ha revelado como problemática. A mediados de los años cincuenta surgió como la primera vertiente de la música popular consumida exclusivamente por los adolescentes y marcada por unas señas de identidad inequívocamente rebeldes. El rock 'n' roll —nacido en los Estados Unidos para luego convertirse en un fenómeno global— marcaba y simbolizaba la reivindicación y emancipación de los adolescentes, la liberación de las normas, los valores y los tabúes defendidos e impuestos por el discurso oficial de la inmediata posguerra: el racionalismo, el racismo, el paternalismo, o la represión sexual. Sin embargo, a diferencia de lo que sugieren la indignación y las medidas draconianas de las autoridades seculares y religiosas en aras de impedir la difusión de esta “música del diablo”, la autenticidad del rock 'n' roll no era una evidencia ontológica sino una vivencia construida. Ello explica que desde su nacimiento, el rock —o lo que un grupo de aficionados congeniales concebían como tal— no ha dejado de sufrir modificaciones y metamorfosis. Para comprobarlo, sólo hace falta recordar que desde hace muchos años el rock 'n' roll de los años cincuenta perdió su carácter exclusivista para convertirse en una música nostálgica aceptada por la gran mayoría de la sociedad. No es éste el lugar para comentar este proceso, razón por la cual me limito a destacar que se trata de un proceso que es muy afín a lo que Octavio Paz ha llamado la tradición de la ruptura en aras de explicar el relevo de las poéticas artísticas a partir del romanticismo, un proceso que se vincula con el continuo desplazamiento del horizonte de expectativas elaborado por Hans Robert Jauss en su teoría de la recepción. Si en un principio las renovaciones artísticas surten los efectos deseados —chocar, llamar la atención o provocar una desautomatización, para citar el término acuñado por el formalista ruso Victor Sklovski—, en el curso de los años éstas se gastan, dejan de ser excepcionales y llegan a convertirse en la norma. Ello explica que el medio artístico necesite ser renovado continuamente por un grupo pionero o vanguardista que quiere distinguirse de los gustos e ideas comúnmente aceptados. En el caso concreto del rock —cuya credibilidad suele fundarse en la legitimización por ciertos grupos de aficionados jóvenes— vemos, por ejemplo, que la

Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism 3.1 (2007) 7

invasión británica en los Estados Unidos a mediados de los años sesenta (Beatles, Rolling Stones, Kinks, The Who) que revitalizó el rock intensificando y añadiendo elementos a la música, las letras, la indumentaria y la imagología tan necesarias en el rock norteamericano a principios de los años sesenta ya que éste se había dulcificado con vertientes como el teenybop (Paul Anka, Brenda Lee, Ricky Nelson) y el twist (Chubby Checker). Gracias a la invasión británica, los norteamericanos re-inventaron las raíces identitarias del rock revitalizándolas con otros géneros de la música popular como el folk, el blues y, luego, el country y el jazz.

La diversificación subsiguiente se intensificó en los años setenta para culminar en formas hipersofisticadas como son el rock sinfónico y el jazz rock, provocando una feroz rebeldía encabezada por el movimiento punk, que defendió un regreso a las bases más primitivas del rock abogando por una actitud beligerante y rigurosamente “anti-establishment”.^[3] A principios de los años noventa se repite este movimiento pendular: desde las ruinas del rock de los años ochenta marcado por el mercado y la comercialización surgió el grunge, un género del rock alternativo inspirado en el punk, el heavy metal y el indie rock cuyo representante más importante sería Kurt Cobain. “Whatever importance Cobain assumed as a symbol, however, one thing is certain: He and his band Nirvana announced the end of one rock & roll era and the start of another. In essence, Nirvana transformed the ’80s into the ’90s” (DeCurtis 8).

Como muestra este resumen muy global, el rock no ha parado de renovar sus formas y fondos en aras de mantener su credibilidad y legitimidad. Las razones son varias. En primer lugar, por lo que ya han señalado Paz, Jauss y otros: después de algún tiempo las formas artísticas renovadoras se gastan y necesitan ser suplidas por otras nuevas. En segundo lugar, por la tendencia del rock de sofisticarse y, así, arriesgar sus bases identitarias de arte popular. En tercer lugar porque, ya desde el principio, su manera de operar depende de empresas comerciales cuyos intereses no suelen concordar con una de las pretensiones elementales del rock: el de formar parte de la contracultura. Y en cuarto lugar porque, conforme los artistas vayan avanzando en edad, la credibilidad de sus señas identitarias originales —la rebeldía, el instinto, la libertad, el culto del ocio la incompreensión— tiende a diluir para ser relevadas por

otras más convencionales como la profesionalidad y la nostalgia, rasgos del mainstream dominado por el paradigma del entertainment.

Muerte y martirio

En su origen y en sus raíces, el rock está, pues, vinculado a cierta edad, cierto sentimiento de vida y cierta actitud, condensados en la música y en las letras de canciones clásicas como “I Can’t Get No Satisfaction” (Rolling Stones), “Born To Be Wild” (Steppenwolf), “Born To Run” (Bruce Springsteen) y “My Generation” de The Who. Esta última canción arranca así:

People try to put us down
Just because we get around
Things do look awful cold
I hope I die before I get old.

El verso que cierra esta estrofa no tardó en convertirse en uno de los lemas más legendarios del ideario e imaginario del rock: espero que muera antes de que me haga viejo. Para no pocos músicos, la esperanza plasmada en este mantra roquero se hizo realidad: Hank Williams, Brian Jones, Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison, Gram Parsons, Tim Buckley, Sid Vicious, Ian Curtis. [4] En todos los casos, la muerte prematura no marcó el fin de una carrera corta y caprichosa sino el principio de una fama pertinaz y resistente:

Si quieres pasar a ser una deidad del Olimpo del rock, ya sabes: vive rápido, muere joven y deja un bonito cadáver. A poder ser muérete entre los 27 y 28. Tu compañía de discos podrá reeditar tus álbumes, algún director de moda hará pelis sobre ti, y tus amigos, novias, manager y compañeros de grupo escribirán libros sobre los [sic] mucho que te adoraban aunque en su día estuvieran hasta las narices de tus cogorzas, tus cuelgues y tus salidas de tono. Hordas de adolescentes desgredados irán a visitar tu tumba y te copiarán el look. Así se accede a la inmortalidad. (Etxebarria, ¡Aguanta esto! 61)

La ironía mordaz (y sagaz) de esta cita de Lucía Etxebarria es inversamente proporcional a la solemnidad e insistencia del culto a los muertos prematuros del rock, realizados y venerados como genios insatisfechos, incomprensidos, frustrados y sufridos. De hecho, según el ideario mitológico del rock —muy afín al romanticismo— se trata de víctimas. Los “creyentes” no suelen interpretar el uso del alcohol, las drogas y la violencia como un vicio —

es decir, como una responsabilidad de la persona implicada— sino como la consecuencia de un mal ajeno (la sociedad, el sistema, la modernidad, la vida misma). Ello explica que, debido a su muerte temprana, la obra y la figura de estos artistas han ganado mucho en prestigio y, asimismo, en autenticidad. O como afirma Lucía Etxebarría con acierto: gracias a su muerte se han convertido en “mártires del rock”.

El martirio de Kurt Cobain

En este contexto, el caso de Kurt Cobain es uno de los más llamativos y, asimismo, uno de los más complicados. A diferencia de la de la mayoría de los músicos mencionados más arriba, su muerte no fue un accidente ni una autoaniquilación camuflada sino un rotundo suicidio y, por ende, menos evidente o apto como constituyente del paradigma del artista sufrido. Vale la pena escrutar algunos pasajes de la nota que escribió Cobain poco antes de matarse, en que intentó explicar, motivar y justificar su acto. El músico expone su extremado sentimiento de culpa respecto a su público por no haber sentido

. . . the excitement of listening to as well as creating music along with reading and writing for too many years now. . . The fact is I can't fool you. Any one of you. It simply isn't fair to you or me. The worst crime I can think of would be to rip people off by faking it and pretending as if I'm having 100 percent fun. (Citado en Cross 338)

Al final de su nota, repite este diagnóstico y legitima su autoaniquilación con una cita de “Hey Hey, My My” de Neil Young que hace eco del verso de The Who comentado más arriba: “it's better to burn out than to fade away” (339).

En su nota, Cobain se representa a sí mismo, pues, como un artista dominado por la ética que marcó y dirigió el fondo y la forma de su carrera y con la que ya no se cree capaz de cumplir, razón por la cual no le quedaría otro remedio que quitarse la vida. El efecto de su acto sería doble: como persona, Cobain se redimiría de sus culpas y penas, y como figura pública recuperaría la autenticidad artística que creía en peligro de extinción. Sin embargo, ésta no es toda la historia. También hay que tener presente que un suicidio es un acto extremadamente violento perpetrado con una agresión mortal que no sólo se dirige al propio

perpetrador sino también a su entorno. Freud ya caracterizó el suicidio como un asesinato indirecto mientras que su alumno Wilhelm Stekel afirmó que todos los suicidas desean matar a otra persona. Se trata de lo que el psiquiatra norteamericano Karl Menninger denominó “the element of killing” (Citado en Zwagerman 275). ¿A quién o quiénes quería matar Kurt Cobain al suicidarse? “Probablemente a todo el mundo”, afirma el novelista y ensayista holandés Joost Zwagerman: a sus fans por ser cobardes y mediocres, a sus antiguos ídolos por haber malbaratado sus ideales, a los peces gordos de la industria roquera por sus canalladas y a sus padres por haberse divorciado y por haberle robado Boddah, el amigo imaginario al que Cobain dedicó su nota de suicidio. (Zwagerman 276)

Si las distintas formas de violencia reales y virtuales perpetradas por el suicida —asesino de sí mismo y de su entorno— ya de por sí hace complicada la vinculación del suicida al martirio, en el caso concreto de Cobain esta vinculación es aún más problemática ya que brilla por su ausencia un elemento que suele formar parte del bagaje psíquico del suicida: el deseo de ser salvado. Cobain preparó su aniquilación con gran escrupulosidad y meticulosidad, procurando que ni su esposa ni sus amigos ni el personal de servicio pudieran impedirle efectuar sus planes ni encontrarlo a poco de haber disparado. Como tampoco deja de señalar el propio Cobain, se trata de una violencia contra los prójimos que revela un narcisismo: “I must be one of those narcissists who only appreciate things when they’re gone” (Citado en Cross 338). Más adelante en su nota, sin embargo, el músico muestra una gran empatía:

On our last three tours I’ve had a much better appreciation for all the people I’ve known personally and as fans of our music, but I still can’t get over the frustration, the guilt and empathy I have for everyone. There’s good in all of us and I think I simply love people too much. So much that it makes me feel too fucking sad. (338)

Igual de encontradas o paradójicas son confesiones como ésta:

I have it good, very good, and I’m grateful, but since the age of seven I’ve become hateful towards all humans in general. Only because it seems so easy for people to get along, and have empathy. Empathy! Only because I love and feel for people too much I guess. (339)

El final de esta cita revela otra característica de la nota: la inseguridad del suicida respecto a sus explicaciones, como indican giros como “I don’t know”, “I guess”, “I must be”. La nota

del suicidio es, pues, un ovillo enredado de culpas y disculpas, empatía y narcicismo, amor y odio, megalomanía y falta de autoestimación, firmeza e inseguridad.

El último Jesucristo

La muerte violenta del icono del grunge provocó sentimientos encontrados en Ventura, el adolescente que protagoniza la novela juvenil Nunca seremos estrellas del rock (1995) de Jordi Sierra i Fabra. En el largo monólogo en que se dirige a Cobain —un texto que podría verse como contestatario a la nota de despedida del roquero suicida— se reúnen la soledad, el desengaño, la indignación, la rabia, la alienación, la desesperación y el dolor:

Estoy solo, Kurt.
Es decir, ahora sé que estoy solo. Antes lo imaginaba, lo creía, lo pensaba. Pero era un juego de niños. Y me siento extraño. . .
Estabas hasta los huevos, Kurt, pero ya no eran tus huevos: eran los de todos nosotros. Desde el primer día que hiciste una canción, la grabaste y la vendiste, ya no eras tú, sino nosotros . . .
Estamos buscando una letra, Kurt. Tenemos la música pero nos falta la letra.
(139)

Al juicio de Ray Loriga, en cambio, el prematuro fallecer del cantante no parece haber sido motivo para sentirse huerfano. Como afirmó en una entrevista, “el suicidio de Cobain . . . ha salvado a una generación entera, ha dotado de certificado de credibilidad a una gente a la que se acusaba de falta de profundidad y de debilidad en su argumentación” (Echevarría 181). También para Benjamín Prado la autoaniquilación de Cobain le parece más bien un mal que por bien viene pues con motivo de la publicación de su primera novela Raro (1995) el autor madrileño aseveró que para él Kurt Cobain es “el último Jesucristo” (Jarque). La foto que ocupa la portada de Raro (y que se reproduce en la contracubierta) refuerza esta imagen de Kurt Cobain como mártir de toda una generación. Vemos al roquero rubio sentado en el suelo y vestido en la indumentaria “clásica” del grunge —camisa a cuadros, vaqueros y sneakers sucios y gastados— con expresión de gran dolor. Con el puño de la mano derecha reposando en la frente (¿o a lo mejor Cobain se está dando golpes en la frente?) y cubriendo el ojo derecho, el músico parece que está sollozando desesperadamente.

No deja de ser llamativo que la representación literaria de Cobain elaborada por Loriga y Prado en las novelas publicadas en el año posterior al suicidio de Cobain —Caídos del cielo (1995) y Raro, respectivamente— resulte menos evidente de lo que sugieren estas aseveraciones contundentes. Curiosamente, a diferencia de lo que se esperaría a raíz de la portada de la novela y las afirmaciones del Benjamín Prado publicadas en la prensa, en Raro sólo hay dos referencias concretas a Kurt Cobain y Nirvana. En la primera, el yo narrador recuerda cómo pasó la noche que se suicidó Kurt Cobain. Estaba con una mujer que vivía al lado de una autopista donde “. . . estuvimos mirando la línea de luces rojas que se alejaban de nosotros y la línea de luces blancas que buscaban el corazón de la ciudad como los faros de un barco buscan el corazón de un río . . .” (28).

La otra escena se desarrolla en un bar provinciano donde el yo narrador topa con una “máquina de discos . . . fantástica”: “Puse Smells Like Teen Spirit [5] y empecé a pensar si Kurt Cobain disparó contra sí mismo o contra los que querían tenerle en la palma de la mano y decidí que al menos había mostrado una cosa: nadie quiere meter en una jaula a un pájaro muerto” (40). Las dos alusiones forman parte de la avalancha de presencias y referencias al mundo del rock con las que —junto con las al cine y a la literatura— los personajes intentan llenar un vacío identitario y que tienen una función icónica: refuerzan la idea afirmada por el propio autor de que las diez partes que constituyen el libro pueden ser leídas como una canción. [6]

En Caídos del cielo —novela protagonizada por un adolescente que mata a un guardia del VIPS y luego, huyendo de la policía, a un gasolinera— hay, asimismo, dos referencias concretas a Kurt Cobain pero éstas sí son de gran relevancia. Ambas figuran al final del capítulo seis, narrado por el hermano del asesino que recuerda un episodio reciente:

Teníamos [los dos hermanos, MS] poco dinero y nos llevamos sólo el último de Nirvana. Poco después pasó lo de Kurt Cobain, y a los diez días lo nuestro. Por eso se empeñaron en liarlo todo, cuando lo cierto es que una cosa y otra no tienen nada que ver.

Deberían haber visto qué clase de preguntas me hacían.

No creo que eso se le pueda hacer a un niño. “Tu hermano el asesino”, me decían, como si nada, como si uno pudiera oír eso y quedarse tan fresco.

“La sangre derramada por el ángel de la muerte”, y sólo porque era guapo. Les reventaba que fuera guapo, como era un monstruo tenía que ser feo. Así era como entendían ellos las cosas.

Algo de lo que nunca les dije: Señores de la televisión, váyanse ustedes a la mierda. El día que supimos lo de Cobain, tres días después de que se disparara en la boca, mi hermano me dijo:

-Hay muchas maneras de acabar con un buen chico, algunas se ven y otras no hay modo de verlas. (30-31)

Caídos del cielo es muy afín a Héroes, la novela anterior de Loriga: los capítulos son muy cortos, los saltos narrativos abruptos, y abundan los diálogos fragmentados. Prima, además, el mismo ambiente de soledad, sexo, alcohol y fantasía que marca el estilo y el sentimiento de la vida de los jóvenes alienados que protagonizan ambas novelas. Por añadidura, el siguiente pasaje tiende un puente muy concreto entre Caídos del cielo y la novela anterior de Loriga:

-Me acabo de dar cuenta de que no hace mucho dejé de pensar cómo va a ser el resto de mi vida. No sé exactamente cuándo, pero ya no he vuelto a imaginar cómo iba a ser mi mujer o mis hijos o mi cara, ni siquiera he vuelto a pensar en mi cara. (141)

El fragmento remite inequívocamente al final de Héroes:

A veces me imagino con una mujer y un niño corriendo por la casa. Un niño al que abrazar y dar besos, tan pequeño que todavía no está lleno de nada. ¿Quién voy a ser entonces? ¿Qué cosas podré coger con las manos y cuáles no? ¿Mediré lo mismo? ¿Tendré una cara parecida a la que tengo ahora? (180)

A diferencia del protagonista de Héroes –que se encierra en un mundo imaginario de canciones de rock– su alter ego o prolongación en Caídos del cielo –que también carece de nombre– sale al mundo haciendo un viaje en un coche robado; un viaje, por cierto, que no sólo recuerda a road movies norteamericanas como Bonnie and Clyde y Thelma and Louise, sino también a canciones clásicas de Bruce Springsteen como “Born To Run” y “Hungry Heart”.

Se podría objetar que Caídos del cielo carece de cualquier referencia explícita a estas canciones de Bruce Springsteen. De hecho, son muy escasas las referencias concretas al rock. A este respecto, Caídos del cielo difiere notablemente de Héroes, novela en que pululan los intertextos roqueros, empezando por el título y la dedicatoria. Pero en vistas de los

importantes parecidos apuntados más arriba –el ambiente, el protagonista, la estructura episódica, los fragmentos dialógicos– considero legítimo postular que, igual que en Héroes, el rock forma parte de la materia prima discursiva de Caídos del cielo. [7] Por eso mismo, me gustaría comentar esta novela desde una perspectiva muy afín a la que manejé en otra ocasión para Héroes [8] como un texto que está en diálogo con la vida y la obra de un icono del rock. Si en el caso de Héroes se trataba de David Bowie, para el de Caídos del cielo creo justificado proponer a Kurt Cobain. Aparte de las dos referencias al roquero estadounidense citadas y comentadas más arriba hace falta destacar aquí el epígrafe de la novela. Se trata de una cita de Jack Kerouac, autor de On the Road, novela emblemática de la generación del Beat: “Prefiero ser flaco que famoso”, que recuerda la cita de Neil Young que cierra la nota de Kurt Cobain (“it’s better to burn out than to fade away”) y que alude al trauma de la fama que marcó los últimos años de la vida del líder de Nirvana.

Además de estas referencias concretas conviene comentar aquí los rasgos del protagonista de la novela de Loriga que revelan una notable afinidad o parentesco con el cantante norteamericano. Así, el asesino es –como no deja de recalcarse en el curso de la novela– extremadamente guapo (motivo por el cual la policía lo apoda “el ángel de la muerte”), tiene una madre joven y guapa, es de carácter tímido, se ve privado del cuidado y la dedicación de sus padres, se convierte en un fenómeno mediático de la noche a la mañana, mientras que la foto difundida por la prensa origina una avalancha de “cartas de amor y eso” (18). Además, no sería imposible relacionar su apego a la cerveza con la notoria adicción del roquero a la heroína. Incluso los rumores de que el asesino sería un marica podrían ser vinculados con Cobain, que se deleitaba en dejarse fotografiar en ropa de mujer. También es relevante señalar aquí que la chica que se impone como su compañera de viaje tiene no pocas cosas en común con la cantante Courtney Love, la notoria esposa de Cobain: es seductora y provocadora, quiere ser cantante y no vacila en sacar provecho de la publicidad generada por la muerte del que fue su novio durante unas horas.

La interpretación propuesta a continuación abarca una dialéctica intertextual en la que “el texto Cobain” marca la novela y viceversa pues si es cierto que la red de alusiones a la vida y la obra de Kurt Cobain en Caídos del cielo –explícitas algunas, implícitas muchas– sellan el significado de la vida y la obra del joven asesino, también lo es que “el texto Cobain” no

queda exento de ciertas transformaciones en el proceso semiótico desarrollado en y por la novela de Loriga.

Pistolas y ángeles

Como comprobé en otra ocasión, en el diálogo intertextual entre, por un lado, la vida y la obra de David Bowie y, por el otro, Héroes, el concepto clave es la metamorfosis. En el caso de Cobain y Caídos del cielo no me parece abusivo poñer la violencia como la noción clave. Creo útil vincular los dos asesinatos perpetrados por el protagonista a la violencia gratuita representada en Pulp Fiction (1994), la acreditada película de Quentin Tarantino en que cualquier incidente anodino puede ser motivo para provocar un asesinato. Compárese, sin ir más lejos, el siguiente fragmento de Caídos del cielo, que evoca el primer homicidio perpetrado por el protagonista (que a su vez será el acicate del segundo):

La cosa funciona así; te compras algo, te dan un ticket, entras en el bar a tomarte algo, pierdes el ticket, tratas de salir del local, te agarra el guardia, te pide el ticket, no lo tienes, te menea, luego tú le miras con ganas de matarlo.
Él le añadió algo.
Sacas una automática, una pistola negra como un demonio, y le saltas la cabeza. (27-28)

A diferencia de lo que ocurre en Pulp Fiction, empero, en Caídos del cielo no se ironiza ni se parodia la violencia manifestada. Tampoco es que el protagonista celebre la violencia, como hace Patrick Bateman en American Psycho (1989) de Bret Easton Ellis, personaje venerado y emulado por el protagonista de Historias del Kronen. Conviene destacar, asimismo, que la novela de Loriga carece de profundización psicológica. Como un contraste, sólo hace falta pensar en Plenilunio (2001), novela en la que, exhibiendo un gran lujo de detalles, Antonio Muñoz Molina ofrece al lector plena oportunidad de entrar en la mente patológica de un camionero violador y asesino de chicas jóvenes.

¿En qué marco cabría explicar e interpretar entonces la violencia representada en Caídos del cielo? Loriga se restringe a ofrecer trozos cortos de episodios y diálogos. De ellos queda claro que al protagonista le fascinan extremadamente las pistolas, palabra que figura con tanta frecuencia en la novela (cuyo título, significativamente, el autor convirtió en La pistola

de mi hermano en ediciones posteriores) que llega a tener un significado místico o religioso. Si la palabra “pistola” funciona como una fórmula sagrada de ensalmo, el objeto a la que remite es un fetiche, como puede comprobarse en el siguiente diálogo (estructurado –dicho sea de paso– como una canción de dúo):

-Si alguien quisiera matarme con un cuchillo, ¿qué harías?
-Lo mataría con mi pistola.
-Si alguien me violase por delante y por detrás y me obligara a tragármelo todo, ¿qué harías?
-Lo mataría con mi pistola.
-Si alguien me hiciese muchísimo daño, tanto que ni en mil años fuera capaz de olvidarlo, ¿qué harías?
-Lo mataría con mi pistola. (101)

El protagonista comparte esta obsesión con Kurt Cobain, que, como recuerda su amigo y biógrafo Everett True, tenía “a fondness for . . . guns” (384) y que había bautizado sus armas de fuego con nombres de periodistas que a su juicio lo habían tratado mal. En más de una ocasión amenazó con usarlas para vengarse o desahogarse. [9] Además, las armas de fuego son una referencia constante y prominente en sus canciones y clips. Incluso una canción aparentemente tierna como “Come As You Are” está marcada por la violencia armada. El video-clip arranca con un close-up de una pistola que flota por el agua y la propia canción desemboca en una repetición obsesiva y amenazante de las palabras “No, I don’t have a gun”.

Cobain no realizó los asesinatos deseados y anunciados. La única persona que acabó por matar fue a sí mismo. El joven protagonista de Caídos del cielo muere por las balas de la policía pero el texto no excluye la posibilidad de que se trate de un suicidio camuflado:

Uno de los policías empezó a gritarle, hacía un calor insoportable, estuvo gritando un buen rato hasta que él levantó la pistola. El policía dejó de gritar y por un segundo todos se callaron. Luego él disparó al aire su última bala. Como si estuviera dándole la salida a una carrera. (162)

Véase, asimismo, el testimonio de uno de los policías implicados en la matanza: “Tu hermano tiró al aire la última bala. No sé por qué. Podía haberme dado a mí o a cualquiera, pero tiró al aire” (158). Es difícil resistir la tentación de vincular este episodio al comentario

del protagonista con motivo de la muerte de Cobain citado más arriba, en el cual parece anticipar y evaluar su propia muerte: “Hay muchas maneras de acabar con un buen chico, algunas se ven y otras no hay modo de verlas” (31). Tampoco hay que olvidar que en ambos casos –el del joven asesino y el de Cobain– el apego a las armas de fuego y la violencia concomitante (virtual y real) reflejan (y, al mismo tiempo, someten a discusión) ciertos usos y abusos de la sociedad oficial, representada en la novela por personas armadas como el guardia del VIPS y los policías y reflejada, asimismo, en la foto que luce la famosa portada de Nevermind (1991), el álbum fundamental de Nirvana: un bebé sumergido en el agua (así como la pistola en el clip de “Come As You Are”) moviéndose lleno de ilusión hacia el billete de un dólar atado a un anzuelo. Claro que todo esto no exculpa al joven asesino ni a Cobain pero sí que ubica sus respectivos actos y actitudes violentos en un marco social y cultural dentro del cual funcionan, además de autores, de víctimas de la violencia. Es sólo por medio de la violencia que estos dos personajes inseguros se sienten capaces de enfrentarse con un mundo en el que se sienten alienados y huérfanos y del que resulta ser imposible escapar, como recalca el último capítulo de Caídos del cielo, en que el hermano y la novia del asesino asesinado abrazan otro artefacto del mundo moderno que, como la pistola del hermano, proyecta la promesa de una salvación que resulta, sin embargo, ser igual de falsa. [10]

Un avión pasó por detrás de él. Grande como una casa. Cerca, tan cerca que un salto parecía suficiente.

-¿Tú adónde irías?

-A Australia.

-A Australia, menuda estupidez, no creo que haya nada bueno en Australia.

-No necesito que sea bueno, me basta con que esté al otro lado.

Un avión gigante cruzó el cielo y se aplastó contra el suelo con mucha suavidad. Los aviones pasaban por detrás de él sin despeinarle. Era de noche y luego iba a ser de día y todos los aviones del mundo seguirían pasando por allí. (176)

No puedo omitir aquí el hecho de que el narrador principal de Caídos del cielo sea el hermano del asesino, para quien éste va convirtiéndose en un desconocido a causa del contacto mediatizado que le queda después del primer asesinato. A consecuencia de este trueque de una presencia real por otra virtual, el narrador llega a verse a sí mismo como “el hermano de una estrella de rock” (118). No me parece desatinado extrapolar esta afirmación a otro nivel narrativo y proponer que, dialogando con la vida, la obra y la muerte de Kurt

Cobain, el propio autor llega a ser un ‘hermano’ de la estrella de rock Kurt Cobain, un fenómeno mediático que ha ganado fama por una violencia que queda humanizada por la impotencia existencial del perpetrador descubierta y destacada por el autor.

Un memo, o no tanto

Lejos de idealizar la muerte de Cobain, en Caídos del cielo Ray Loriga la elabora como un punto de referencia existencial intrincado, como había hecho, asimismo, en otro texto coétaneo. Me refiero a los ocho poemas en prosa titulados “Tres días después de la muerte de Kurt Cobain” [11], reunidos en Días extraños (1994), una recopilación de textos en cuya portada figura prominentemente una pistola con el cañón empujado hacia arriba y las balas cayendo del cargador. En un principio, el tono del ciclo es contundente y desaprobador:

Déjame pensar que estabas limpiando la pistola.
¿Qué más da? ¿Qué sé yo de ti, ni de nadie? ¿Qué sé de los hermosos agujeros que hacen las balas?
Hace frío en la calle y no debería, y sinceramente no tengo nada que decir de tu sangre en la moqueta.
Nada mío va a ayudarte y nada tuyo puede acabar conmigo.
Lo negaremos siempre, pero creo que en todas las guerras uno se alegra secretamente de la muerte del otro. (110)

En el tercer poema se cuele cierta duda (“Ahora no sé muy bien si pegarme a la tristeza de tu muerte o dejar que pase como tantas otras cosas”) pero al final el sujeto lírico se sincera con sus demonios interiores desatados por el suicidio del icono roquero, conjurándolos y aceptándolos: “De niño aplastaba la nariz contra los cristales, como todos los niños. Ahora mantiene cierta dignidad y una distancia. Pero sigue deseando lo mismo” (116).

Para Lucía Etxebarria, en cambio, Kurt Cobain nunca ha sido una referencia existencial. Como explica en Courtney y yo (2004), su carrera literaria arrancó con ¡Aguantate esto! La historia de Kurt y Courtney (1996), libro que escribió por encargo y gracias al cual descubrió que su vocación profesional más profunda era la literatura. Al escribirlo, llegó a fascinarse por Courtney Love, que le inspiraba “ambivalentes sentimientos” (23), como luego explicó. Kurt Cobain, empero, apenas le mantenía ocupada:

Sobre Kurt lo tenía claro: el pobre chico me daba pena. Punto. Y en algunos momentos incluso me inspiraba cierto desprecio. ¿Quién es el memo –pensaba yo entonces– al que se le ocurre suicidarse cuando acaba de firmar un contrato de un millón de dólares y, mucho más importante, acaba de tener una hija? (*Courtney* 23)

No es de sorprender, pues, que el icono roquero apenas figure en las novelas que corrieron de la pluma de la autora que ganó fama con *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997) y *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998). Sin embargo, en *Courtney y yo* –en que comenta y revisa sus ideas sobre la notoria pareja– los papeles casi se invierten pues si ahora por un lado la autora –que en el ínterin se convirtió en una figura pública y una madre preocupada– se distancia de Courtney Love, por el otro tiende a identificarse con el esposo suicida:

De forma que hoy, a los 37 años, ya tengo por fin la contestación a la pregunta que no conseguía responderme a los 27: ¿Quién es el memo al que se le ocurre suicidarse cuando acaba de firmar un contrato de un millón de dólares y, dato mucho más importante, acaba de tener una hija? Pues cualquiera. Y, además, probablemente no sea tan memo. Probablemente se trate de una persona muy inteligente, pero con una estabilidad emocional nula y una autoestima mínima, dañada desde la infancia y herida de muerte desde la irrupción e invasión mediática en la propia intimidad. (31)

Curiosamente, Lucía Etxebarria es la excepción que confirma la regla de que los autores de su generación sólo se ocuparon de Kurt Cobain durante un periodo corto e intenso. Kurt Cobain y, en términos más generales, el rock pronto perdieron protagonismo en la obra posterior de los autores comentados aquí. Resulta, pues, que, igual que en el caso de *El jinete polaco*, el rock queda restringido a cierta fase de la vida sin que, a diferencia de Antonio Muñoz Molina, los autores de la Generación Nirvana se hayan distanciado de él. De esta manera han rendido un homenaje implícito a Kurt Cobain siguiendo las huellas del lema de Neil Young citado por el legendario roquero al final de su nota de suicidio: “it’s better to burn out than to fade away”.

Notas

[1] Es muy ilustrativa la siguiente cita sacada de una reseña publicada en *El Mundo* con motivo de la publicación de la segunda novela de Ray Loriga: “. . . *Héroes* carece de la elemental estructura interna, desarrollo narrativo, modulación de voces, personajes y episodios que hacen de la novela lo que debe ser. Estamos más bien ante la llovizna de una conciencia rockera sensible, el pequeño infierno de un autor que puede ser un letrista de

rock de primer orden, pero que dista del hacedor de novelas medianamente profesional” (Dalmau).

[2] Ver Steenmeijer, 2005.

[3] Sin embargo, ya desde el principio el movimiento punk fue explotado comercialmente. Así, fue gracias a la astucia mercantil de su manager Malcolm McLaren que los Sex Pistols se convirtieron en el mascarón de proa del movimiento punk. Y ahora Johnny Rotten, el notorio cantante del grupo, se ha convertido en un osito de peluche del público inglés gracias a “I’m A Celebrity... Get Me Out Of Here!”, un programa de “reality TV” protagonizado por personas de cierta fama que se disponen a vivir en condiciones de jungla.

[4] Faltan aquí muertos famosos como Buddy Holly y Otis Redding, que provocaron un gran duelo entre los aficionados sin transformarse, empero, en objetos de culto. Se trata de músicos que no murieron a causa del rock ’n’ roll —alcohol, drogas, [auto]violencia— sino por la mala suerte (un accidente aéreo).

[5] “Smells Like Teen Spirit” fue el primer y mayor éxito de Nirvana que definió a toda una generación.

[6] “Lo que he intentado es hacer una novela que pareciera una canción” (Jarque).

[7] A diferencia de Héroes, en Caídos del cielo hay un notable número de referencias al acto de la lectura y a la propia literatura, que funcionan, igual que las al rock, como asideros epistemológicos y existenciales.

[8] Steenmeijer 2005.

[9] Así, con motivo de un reportaje sobre Courtney Love publicado en Vanity Fair, Cobain amenazó con matar a Lynn Hirschberg, la periodista que había pintado a su esposa embarazada como una drogadicta empedernida que, según sugirió la revista de difusión masiva, daría a luz a un bebé adicto.

[10] Es de notar el parentesco de fondo y forma que revela este episodio con “On A Plane”, una de las canciones de Nevermind. En ella, Cobain compagina un estribillo aparentemente lacónico (“I’m on a plane/I can’t complain”) con versos como “I got so high I scratched ‘till I bled”, “The finest day that I ever had/Was when I learned to cry on command” y “My mother died every night/It’s safe to say don’t quote me on that”. En su conjunto, la canción revela, como acierta Everett True, “a raw blister of pain” (234).

[11] En Courtney y yo (2004), Lucía Etxebarría se burla de este texto de Loriga al comentar su desapego del impacto que tuvo el suicidio de Cobain en ciertos escritores españoles. Como se ve en la siguiente cita, la autora se equivoca en el género del texto aludido: “Sé que hay gente a la que el suicidio de Kurt Cobain les afectó como si se tratase del de un familiar (sin ir más lejos, recuerdo cómo un escritor español de mi edad titulaba las entradas de su diario como ‘X días después de la muerte de Kurt Cobain’ en lugar de ‘miércoles, 15’, por ejemplo), pero a mí la noticia no me dio ni frío ni calor” (20; la cursiva es mía).

Obras citadas

- Cercas, Javier. La verdad de Agamenón. Crónicas, artículos y un cuento. Barcelona: Tusquets, 2006.
- Cross, Charles R. Heavier Than Heaven. A Biography of Kurt Cobain. London: Hodder and Stoughton, 2001.
- Dalmau, Miguel. "Voces de una conciencia rockera." El Mundo 26-11-1993.
- DeCurtis, Anthony. "Kurt Cobain 1967-1994." Cobain by the Editors of Rolling Stone. New York, Boston: Rolling Stone Press 1994. 8.
- Dettmar, Kevin J.H. and William Richey (eds.). Reading Rock and Roll. Authenticity, Appropriation, Aesthetics. New York: Columbia University Press, 1999.
- Echevarría, Ignacio. Trayecto. Un recorrido crítico por la reciente narrativa española. Barcelona: Debate, 2005.
- Etxebarría, Lucía. ¡Aguanta esto! La historia de Kurt y Courtney... y otros grandes atormentados del rock and roll. Valencia: Midons, 1996.
- . Amor, curiosidad, prozac y dudas. Barcelona: Plaza & Janés, 2002.
- . Courtney y yo. Madrid: Espasa Calpe, 2004.
- Jarque, Fietta. "Benjamín Prado publica una novela 'grunge' ". El País 28-5-1995.
- Loriga, Ray. Días extraños. Madrid: Detursa, 1994.
- . Héroes. Segunda ed. Barcelona: col. Ave Fénix, Plaza & Janés, 1996.
- . La pistola de mi hermano (Caídos del cielo). Tercera ed. Barcelona: col. Ave Fénix, Plaza & Janés, 2000.
- Mañas, José Ángel. Historias del Kronen. Ed. Germán Gullón. Cuarta ed. Barcelona: col. Clásicos Contemporáneos Comentados, Destino, 2002.
- Muñoz Molina, Antonio. El jinete polaco. Barcelona: Planeta, 1991.
- Paz, Octavio. Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia. Barcelona: Seix Barral, 1987.
- Prado, Benjamín. Raro. Barcelona: Plaza & Janés, 1995.
- Sierra i Fabra, Jordi. Nunca seremos estrellas del rock. Sexta reimpresión. Madrid: Alfaguara Juvenil, 1998.

Steenmeijer, Maarten. "Other Lives: rock, memory and oblivion in post-Franco fiction." Popular Music 24. 2 (2005): 245-256.

True, Everett. Nirvana. The True Story. London: Omnibus Press, 2006.

Zwagerman, Joost. "'He looked like suicide, he walked like suicide'. Kurt Cobain en de kroniek van een aangekondigde dood." Perfect Day en andere popverhalen. Amsterdam, Antwerpen: De Arbeiderspers, 2006. 275-278.