

Ciudad y Rebeldía

Estudios sobre la obra de Andrés Caicedo

Ciudad y rebeldía: estudios sobre la obra de Andrés Caicedo /
Gladys Zamudio Tobar [y otros]. -- Edición Edward Javier
Ordoñez. -- Cali : Universidad Santiago de Cali, 2018.
46 páginas : fotografías ; 17 X 24 cm.

Incluye índice de contenido.

1. Caicedo Estela, Andrés, 1951-1977 - Crítica e interpretación 2. Novela colombiana - Historia y crítica.

I. Zamudio Tobar, Gladys, autora. II. Ordoñez, Edward Javier, editor.

Co860.9 cd 22 ed.

A1613176

CEP-Banco de la República-Biblioteca Luis Ángel Arango



CIUDAD Y REBELDÍA. ESTUDIOS SOBRE LA OBRA DE ANDRÉS CAICEDO.

© Universidad Santiago de Cali.

© **Autores:** Gladys Zamudio Tobar (Compiladora), Ana Milena Sánchez Borrero (Compiladora), Raúl Avellaneda Báez, Anouck Linck, Alberto Bejarano, Juan Sebastián Rojas Miranda, María Camila Rojas Miranda, Angélica María Vivas Betancourt, Germán Giraldo Ramírez, Ana Milena Sánchez Borrero y Juan Pablo Marroquín Martínez.

1a. Edición 200 ejemplares

Cali, Colombia - 2018

ISBN: 978-958-5522-25-1

ISBN (Libro digital): 978-958-5522-26-8

Fondo Editorial

University Press Team

Carlos Andrés Pérez Galindo

Rector

Rosa del Pilar Cogua Romero

Directora General de Investigaciones

Edward Javier Ordoñez

Editor en Jefe

Comité Editorial

Editorial Board

Jorge Antonio Silva Leal

Rosa del Pilar Cogua Romero

Yeny Mabel Lara Parra

Diego León Gómez Martínez

Edwin Flórez López

María Fernanda Díaz Velásquez

Sandra Yanina López Duque

Deyby Sebastian Salas Tosne

William Salazar Ríos

Edward Javier Ordoñez

Proceso de arbitraje doble ciego:

"Double blind" peer-review

Recepción/Submission:

Octubre (October) de 2017

Evaluación de contenidos/Peer-review outcome:

Febrero (February) de 2018

Correcciones de autor/Improved version submission:

Junio (June) de 2018

Aprobación/Acceptance:

Septiembre (September) de 2018

Diseño y diagramación

Juan Diego Tovar Cardenas

Universidad Santiago de Cali

Tel. 5183000 - Ext. 322

Cel. 301 439 7925

Impresión

SAMAVA EDICIONES E.U.

Tel: (2) 8235737

Distribución y Comercialización

Universidad Santiago de Cali

Publicaciones

Calle 5 No. 62 - 00

Tel: 518 3000, Ext. 323 - 324 - 414



La editorial de la Universidad Santiago de Cali se adhiere a la filosofía del acceso abierto y permite libremente la consulta, descarga, reproducción o enlace para uso de sus contenidos, bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional.

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Ciudad y Rebeldía

Estudios sobre la obra de Andrés Caicedo

Compiladoras

Gladys Zamudio Tobar
Ana Milena Sánchez Borrero

Autores

Gladys Zamudio Tobar, Raúl Avellaneda Báez, Anouck Linck, Alberto Bejarano, Juan Sebastián Rojas Miranda, María Camila Rojas Miranda, Angélica María Vivas Betancourt, Germán Giraldo Ramírez, Ana Milena Sánchez Borrero y Juan Pablo Marroquín Martínez.



CONTENIDO

	Prólogo	7
Capítulo 1	La estética de la individualidad y la violencia en el cuento El atravesado de Andrés Caicedo	11
Capítulo 2	Resabios y esplendores de la contracultura en la narrativa de Andrés Caicedo	29
Capítulo 3	Cuando la sangre son colorá... Andrés Caicedo y Óscar Hijuelos	49
Capítulo 4	La explosión en Angelitos empantanados de Andrés Caicedo y en 13 céntimos de K. Sello Duiker	57
Capítulo 5	La última carta de Andrés: el mito enamorado	73
Capítulo 6	Los senderos del monólogo interior en la novela Qué viva la música	83
Capítulo 7	Ciudad y rebeldía. La mirada del escritor	107
Capítulo 8	Palabras finales. Andrés Caicedo: un recuerdo de emancipación	119
	REFERENCIAS	125
	BIBLIOGRÁFICAS	125
	ACERCA DE LOS AUTORES	131
	PARES EVALUADORES	137

PRÓLOGO

Todo en Andrés Caicedo es *Ciudad y rebeldía*. Esta obra a varias manos también es un capricho literario, donde sus autores derivan entre los espíritus propios del transeúnte caleño, de los sesenta y setenta, y los referentes teóricos de las ciencias humanas. Se trata de una producción que revisa las palabras dichas de forma escueta y se balancea en la dulce melodía de la música, categoría incluyente donde caben propios y ajenos porque ella no es de nadie, ni siquiera de sus compositores.

Las historias, que permiten descifrar los enclaves hallados en esta compilación de ensayos, y los personajes *caicedianos* dejaron huellas marcadas por el humo propiciado en las rumbas de un grupo de jóvenes burgueses, empeñados en sostener una contracultura que se detuvo en las nubes de las despedidas pensadas y arrojadas. Ellos lo dejaron todo, pero no lo abandonaron. Movilizaron una parte de Cali y quedó su legado, ese nuevo trazo ideológico regurgitante de placeres, hastiado de experimentar y de romper su propio estigma.

En esta producción, las voces de los autores y las melodías halladas en ella conversan sin escucharse y, a pesar de ello, se encuentran en las búsquedas esenciales de Andrés Caicedo y sus amigos del ‘parche’ tales como la autonomía, la explotación de sus individualidades y las luchas por promover movimientos literarios y culturales auténticos. Algunos de estos agites musicales, teatrales, cinéfilos y literarios provenían de una fuerza foránea que paulatinamente se confundió con la nuestra.

Los escritores indagan y contemplan los paisajes socioculturales y psicológicos de obras como *El atravesado*, donde, según Raúl Avellaneda Báez, “El protagonista conoce con suficiencia la sociedad que le tocó vivir, es capaz de integrarse a la misma porque él, al igual que todos ellos, interactúan en una sociedad en transición, la clase burguesa es excluyente, y esto lo podemos

analizar en la actitud de la prima del *atravesado*, María del Mar, quien ante la pregunta de quién es ese, afirma ‘...un primo pobre que yo tengo’.

De otro lado, Anouck Link, Alberto Bejarano y Germán Giraldo navegan en los ires y venires nocturnos de *Que viva la música*. La primera autora, desde una perspectiva sociológica, planta su mirada en la contracultura motivada más por el cómo escribe Caicedo, debido a “ese impulso que lo empuja hacia los demás, resolviendo exitosamente la barrera de la incompreensión. La escritura de Caicedo no es producto de fríos y minuciosos cálculos de la mente.”

Con respecto a esa misma obra, Alberto Bejarano establece una comparación **inaplazable y contundente, entre Andrés Caicedo y Óscar Hijuelos con *Los reyes del mambo tocan canciones de amor***, apoyada en los estudios sociológicos de Eliane Robert Moraes, acerca de los efectos de la música, el arte y sobre todo la danza en el cuerpo. “La salsa, la verdadera salsa como grito, como canto sagrado, como herencia de fantasmas errantes en un destino fatal para quien se interna en ella, a cuerpo entero. Alguien que no lo haya vivido, podría ver la salsa como algo que apunta sobre todo al goce, a la celebración, a la embriaguez, sin embargo, estas dos novelas nos muestran también otros trayectos.”

Así mismo *Que viva la música* invita a Germán Giraldo Ramírez a capturar con su cámara literaria los movimientos, los dichos y los rituales del monólogo interior y la intertextualidad de esta obra: “¿Cómo no lo había conocido antes? – Porque eras una burguesita de lo más chinche”. Dice Giraldo: “Este diálogo se produce en una visita al río Pance que es uno de los espacios diferentes a la noche, el cual es una excepción de los espacios en los que transcurre la novela. El monólogo interior establece un diálogo entre las amigas del Colegio Liceo Benalcázar. Sus amigas frecuentan los mismos sitios pero con diferente actitud, ante la música, el baile y la rumba.”

Otra obra de Caicedo que, dialoga con la novela *13 céntimos* de Sello Duiker, es *Angelitos empantanados*, donde Juan Sebastián

Rojas Miranda y María Camila Rojas Miranda plantean que: “En ambas obras, la acción de explotar obedece a un proceso: se reconoce la gran cantidad de energía, se vehicula y se consume. Por un lado, en Andrés Caicedo, una melancolía fría, un fuego que hiela, pone a los angelitos a ver la muerte en su entorno, luego estos buscan esa muerte ligada al fuego amoroso (Angelita) hasta que mueren. Por otro lado, en K. Sello Duiker, Azure se encuentra encerrado y alucina para liberarse, hasta creer que está incensando su habitación. Sí, para retomar las palabras del escritor Jean Paul Sartre, “el infierno son los otros”, cualquier cosa a su alrededor enciende la mecha explosiva de los angelitos de K. Sello Duiker y Andrés Caicedo.”

De otro lado, Angélica María Vivas Betancourt descubre otra faceta del autor estudiado que, desde esta perspectiva de ciudad y rebeldía, contrasta con el temperamento que se erige en el amor romántico. Esta autora identifica, a través de la última carta de Andrés Caicedo, al rebelde más enamorado y de una forma que probablemente lo llevó a acelerar su muerte, tan anunciada de muchas maneras en sus obras. “Así como su muerte no resultó sorpresiva, tampoco lo debió ser el contenido de la carta objeto de estudio de este texto, y que se publicó años más tarde en *El cuento de mi vida: memorias inéditas* (2007). Esta carta, en la que Andrés enajenado se dirige a Patricia Restrepo, en el marco de una de sus múltiples rupturas sentimentales, pone de manifiesto una relación tormentosa entre los dos: ‘mi amor único, mi vida entera, mi redención y mi agonía...’. A lo largo de toda la carta, el tono de dolor se hace insoportable. Cada párrafo logra que el lector se contagie de esa ansiedad, de esa angustia pavorosa y suicida. Las palabras del caleño son una agonía constante por la ausencia de Patricia, a quien en una misma frase reclama y suplica.”

Esos duelos de ciudad son fotografiados por Ana Milena Sánchez quien, a través de los cuentos de Caicedo, se sienta a su lado en un parque, en una esquina o en la puerta de una rumba a contemplar la gente que deambula sin ton ni son. “Caicedo tiene claro que esa rebeldía y anacronismo lo dirige a sus narraciones en donde la

ciudad es otro personaje. Aborda una cotidianidad que se mezcla con el sufrimiento de vivir, donde se hunde cada vez más en los paisajes urbanos y su humor negro.”

Como una despedida a esta ensoñación de rebeldía, contracultura, amor e intimidad desbocada e irresuelta, Juan Pablo Marroquín Martínez configura una semblanza con la que simboliza al autor caleño como “un recuerdo de emancipación”: “Andrés, Andresito como le decían en su casa, a pesar de ser consciente de los procesos de emancipación que venía construyendo a través de su prosa, puestas escénicas y guiones teatrales, decidió ponerle fin a su vida a la edad de 25 para emanciparse completamente de estas estructuras sociales con las que nunca se sintió identificado.”

Vemos cómo nuestro creador de diferentes realidades sufridas, abatidas y obsesionadas nos acompaña en este pequeño resquicio literario, donde confluyen varios secretos que todavía siguen generando interrogantes como piedras puestas para escapar del avasallador destino.

Gladys Zamudio Tobar

Capítulo 1



LA ESTÉTICA DE LA INDIVIDUALIDAD Y LA VIOLENCIA EN EL CUENTO EL ATRAVESADO DE ANDRÉS CAICEDO

Raúl Avellaneda Báez

LA ESTÉTICA DE LA INDIVIDUALIDAD Y LA VIOLENCIA EN EL CUENTO EL ATRAVESADO DE ANDRÉS CAICEDO

Raúl Avellaneda Báez

*La fatalidad posee una cierta
elasticidad que se suele llamar
libertad humana*

Charles Baudelaire

La literatura establece un entramado de planos textuales, una conversación de escrituras que dan como resultado la identificación de valores culturales a partir de su mensaje; es por esto que ella necesita de elementos que le permitan su resignificación fuera del contexto de una cultura específica. Andrés Caicedo, autor del cuento *El atravesado*¹, objeto del presente análisis, es un ejemplo de esta perspectiva.

Las visiones de mundo y las ideologías juegan un papel importante en los textos literarios; es así que en *El atravesado* podemos leer las preocupaciones íntimas del personaje principal en perspectiva con el contexto que le toca vivir, y el nivel semiótico del texto le permite generar pluralidad de sentidos en términos

1 Caicedo, Andrés. *El atravesado*. Bogotá: Norma, 2000.

de Mukarovsky², y pluralidad de discursos al interior de su propuesta, según Bajtín. Todo protagonista inserto en la obra literaria manifiesta un discurso que lo ubica en un espacio social; el personaje se hace visible a partir de la fuerza que le imprime el autor, y el autor le da total libertad de acción, a partir de estos elementos, empezamos a situar al personaje principal de este cuento en la perspectiva de una axiología particular.

El análisis que a continuación desarrollamos encara la perspectiva del adolescente, *el atravesado*, protagonista del cuento, todo esto en su relación con los otros que conforman su contraparte, ya que es desde la individualidad que nace toda idea y desde esa individualidad precisamente nace toda posibilidad de reconstrucción. Sin libertad para actuar, *el atravesado* no tiene singularidad. La libertad es un requisito para la felicidad de sí mismo, sin ella, la vida no tiene un sentido claro.

La libertad, por tanto, funda cualquier progreso, todas las áreas del saber le deben a la posibilidad de crecer. El ser humano rompe con todas las convenciones, crea nuevas perspectivas, y es a partir de la libertad que funda una conciencia, una forma de auto expresión, que le permite ir más allá de la sociedad que lo circunda para entender su realidad.

Sin embargo, y a pesar de todos los intentos del individuo por establecer un actuar libre, esta forma no es más que una ilusión, la vemos reflejada en el pasado, cuando hemos roto paradigmas; pero es muy complicada la noción cuando la conciencia colectiva dicta procedimientos que regulan el comportamiento de los individuos que pertenecen a la sociedad, es así, que nos adentramos en las normas sociales y dentro de esas normas nos encontramos con la noción de moral ya que es por medio de ésta que podemos entender la ética.

Importante retomar el concepto de conducta interna que la moral exige; una conducta, para que sea aceptada como moral debe cumplir con ciertas características que se manifiestan en

² Mukarovsky, Ian. *Distinciones acerca de la Sociología del lenguaje poético*, México, 1994.

la medida que la obligatoriedad de cumplimiento de una norma moral trasciende los intereses individuales, ya que una norma que solo tenga en cuenta inclinaciones egoístas no tendría aplicabilidad en el mundo de los hombres.

Pasemos ahora a un contraste entre la visión de mundo del hombre libre que no presta atención a Dios y la visión de mundo del trágico en Lukács quien identifica la existencia de una relación entre el hombre, Dios y el mundo desde una perspectiva trágica. Encontramos, entonces, una perspectiva de correlación entre los dos términos: de una parte, la visión del mundo trágico cae en una realidad significativa muy parecida a la de los personajes de los cuentos de Caicedo, sin llegar a ser completamente igual, como el mismo autor lo dice en su cuento *Infección*:

...No sé, pero para mí lo peor de este mundo es el sentimiento de impotencia. Darse cuenta uno que todo lo que hace no sirve para nada. Estar uno convencido de que hace algo importante, mientras hay cosas mucho más importantes por hacer, para darse cuenta que se sigue en el mismo estado, que no se gana nada, que no se avanza terreno, que se estanca, que se patina...³

Podemos reconciliar entonces la noción de Caicedo con la de Lukács⁴ quien plantea una visión de mundo individual.

Lo propio, por otro lado, hace Lucien Goldmann⁵, al plantear su representación conceptual de la visión trágica que nos ubica concretamente en la ideología de los siglos XVI y XVII, momentos de la historia, en los que el hombre deja de lado la presencia milagrosa de la deidad otorgándole a la naturaleza la posibilidad de establecerse como algo posible, para de esta forma, empezar un nuevo esquema de ser que ante la posibilidad de dominar el mundo no ve límites a sus posibilidades. Elabora así, una forma de ampliar su relación con el mundo desde una perspectiva emi-

3 Caicedo, Andrés, *Cuentos completos*. Bogotá, Alfaguara, 2014, p.16

4 Lukacs, Georg. La metafísica de la tragedia. En: *El alma y las formas*. México: Grijalbo, 1985.

5 Goldmann, Lucien. *Para una sociología de la novela*. Madrid: Ayuso, 1975.

nementemente racional, que rompe con su esquema de imperativos. La herencia del discurso literario de Cervantes y Shakespeare, le dan a la tragedia un alto nivel de individualidad. El héroe y los personajes privilegiados ya no dependen de la divinidad más que circunstancialmente; según la creencia personal y en definitiva, su decisión, ya no responde a los mandatos que van más allá de la razón sino resuelve las problemáticas de la vida en su propia intimidad.

No poder uno multiplicar talentos, estar uno convencido de que está en este mundo haciendo un papel de estúpido, para mirar a Dios todos los días sin hacerle caso. ¿Y qué? ¿Busca algo positivo uno? ¿Lo encuentra? Ah, no. Lo único que hace usted es comer mierda. ¡Vamos, hombre! No importa en qué forma se encuentre su estómago, piense en su salvación, en su destino, ¡Por Dios, en su destino! Pero está bien, eso no importa. ¿Qué no? Vea, convéznase: por más que uno haga maromas en esta vida, por más que se contorsione entre las apariencias y haga volteretas en medio de los ideales, desemboca uno a la misma parte, siempre lo mismo... lo mismo de siempre.⁶

A partir de este racionalismo se empieza a dar una sustitución de conceptos como el de comunidad y universo por el de individuo razonable, con estructura significativa (que tiene la potencialidad de pensar el mundo en el que vive) y espacio infinito respectivamente, dándose así, la conquista del lugar propio del ser humano en una sociedad de individuos aislados, libres e iguales; esta se puede decir es una búsqueda que se da con el paso del tiempo y que solo llega a concretarse a finales del siglo XIX. El hombre del siglo XX y Caicedo, en su tiempo, son el resultado de todas estas consecuencias.

En este apartado se imponen dos aclaraciones, por un lado, –tomando solamente la palabra libertad– el hombre tiene conciencia del concepto, al mismo tiempo rey y esclavo, ángel y bestia;

6 Caicedo, Andrés, *Cuentos completos*. Bogotá, Alfaguara, 2014, p.17

por el otro, insuficiencia de un mundo ambiguo, donde tratar de probar sus fuerzas, pero donde no debe emplearlas jamás. Exigencia de síntesis, de unión de los contrarios, esta es la esencia de la conciencia. El hombre, por tanto, se configura como actor de su destino en cuanto tiene la potestad de elegir, de transformarse, de ir más allá de lo que simplemente le dicte la comunidad.

¿Es que sabes una cosa? Yo me siento que no pertenezco a este ambiente, a esta falsedad, a esta hipocresía. Y ¿qué hago? No he nacido en esta clase social, por eso es que te digo que no es fácil salirme de ella. Mi familia está integrada en esa clase social que yo combato, ¿qué hago? Sí, yo he tragado, he cagado este ambiente durante quince años, y, por Dios, ahora casi no puedo salirme de él. Dices que ¿por qué vivo yo todo angustiado y pesimista? ¿Te parece poco estar toda la vida rodeado de amistades, pero no encontrar siquiera una que se parezca a mí? No sé qué voy a poder hacer. Pero a pesar de todo, la gloria está al final del camino, si no importa.⁷

En el siglo XX se da una variación trascendental de la perspectiva del hombre que se caracteriza según Habermas, en donde en el mundo se da la constitución de mundos públicos, que conforman lo que él denomina «publicidad burguesa»: el poder público se objetiviza, así como en el comercio de objetos y valores y un deseo desaforado por la información noticiosa. Nace, así, la opinión pública que aliena por completo la posibilidad individual, dando espacio a una masificación de medios y productos que derivan en una violación de la libertad; los individuos dejan de lado su potencialidad para entrar a formar parte de una sociedad alejada por completo del respeto por la diferencia que se daba en el siglo XIX. De acuerdo con las ideas anteriores, la tragedia moderna y contemporánea constituye la búsqueda permanente por aproximarse a la verdad personal y se da también en una apuesta por la libertad del individuo. En su cuento *Destinitos Fatales* Caicedo identifica esta realidad de manera muy acertada intentando alejarse de ese estereotipo que critica de manera

7 Ibid, p.17

mordaz, “...gente que únicamente sueña de noche y que siempre duerme bien y al otro día se despiertan y pueden hablar de amor, de papitas, de viajes, de política y cuando llegue la noche se ponen a soñar de lo mismo que han hablado durante todo el día...”⁸

Heller (1998)⁹ define el proceso como el de una particularidad que se torna en individualidades. Solo quienes deciden llevar una vida consciente, quienes asumen las consecuencias de sus actos porque, más allá de las circunstancias y los obstáculos, los han elegido libremente, habrán cumplido con un destino que no depende de ninguna autoridad externa sino de la propia responsabilidad individual.

Reformulemos la paradoja en una dirección eminentemente práctica. ¿Cómo podemos llevar una vida trascendente en un mundo que hace ya tiempo ha renunciado a toda trascendencia? Heller se refiere a esto como al hecho de transformar nuestra contingencia en destino. Y la clave de todo el asunto radica en la idea misma de libertad.

La única infinitud que nos resta es la de nuestras posibilidades iniciales. Nacemos seres libres, sin ningún destino prefijado. Pero esta libertad sólo se hará carne en nosotros si aprendemos a elegir entre esas posibilidades, aquellas que más convienen a nuestro ser, y si sabemos actuar de manera consecuente con nuestra elección.

Cuatro décadas atrás, en su *Sociología de la vida cotidiana* (1998)¹⁰, la autora definía el proceso como el de una particularidad que se torna en individualidad. Sólo quienes deciden llevar una vida consciente, quienes asumen las consecuencias de sus actos porque, más allá de las circunstancias y los obstáculos, los han elegido libremente, habrán cumplido con un destino que no depende de ninguna autoridad externa sino de la propia responsabilidad individual.

8 Ibid, p.122

9 Heller, Agnes 1998 *Sociología de la vida cotidiana*, Península, Barcelona, p. 33

10 Heller, Agnes 1998 *Sociología de la vida cotidiana*, Península, Barcelona,

Caicedo lo entiende así siempre y lo expresa en *Viva la música*:

Tú, has aún más intensos los años de niñez recargándolos con la experiencia del adulto. Liga la corrupción a tu frescura de niño. Atraviesa verticalmente todas las posibilidades de precocidad. Ya pagarás el precio: a los 19 años no tendrás sino cansancio en la mirada agotada de capacidad de emoción y disminuida la fuerza de trabajo. Entonces bienvenida sea la dulce muerte fijada de antemano. Adelántate a la muerte, precísale una cita. Nadie quiere a los niños envejecidos. Sólo tú comprendes que enredaste los años para malgastar y los años de la reflexión en una sola torcida actividad intensa. Viviste al mismo tiempo el avance y la reversa.¹¹

Miremos ahora la forma en que se debe percibir el mensaje en su totalidad, para lo cual se debe considerar una perspectiva que ofrezca bastantes luces en cuanto al estudio de la vida a la cual está enfrentado, perspectiva que contempla según Bourdieu (1995)¹² un principio de acción histórica, que se ve reflejado en el actuar de todo ser humano, lo que hace que todo individuo no sea un sujeto que se enfrente a la sociedad como un objeto del mundo exterior, sino que es una suerte de combinación de dos estados perdurables de lo social que contemplan, de un lado, la historia materializada en los objetos del mundo que podemos entender en determinado instante como instituciones y, de otro lado, la naturaleza individual de cada sujeto presente en su respectivo mundo subjetivo, como un sistema de predisposición ante el mundo.

Al respecto Jean Paul Sartre (1973)¹³ nos presenta una noción del otro como elemento constitutivo de nuestra propia existencia; cuando me descubro en la intimidad descubro también al otro. Es importante analizar la incidencia del otro en el comportamiento

11 Caicedo, Andrés. *Qué viva la música*. Bogotá: Norma, 1999, p.140

12 Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte*, Barcelona, 1995

13 Sartre, Jean-Paul: *Fenomenología i existencialisme*, trad. i ed. de M. Aurèlia C. Buenos Aires: Sur. 1973

de cada individuo como una forma de interiorizar (hacer propios) una serie de mecanismos externos a él que en determinado momento se convierten en estructuras de carácter social que tienen la propiedad de grabarse en la mente y el cuerpo, convirtiéndose de esta forma en predisposiciones para percibir, sentir, hacer y pensar de una determinada manera, mecanismo que se presenta la mayoría de las veces de una forma inconsciente, dependiendo de las condiciones de desempeño social de cada individuo en un determinado ambiente. En *El atravesado* encontramos esta noción:

Yo seguí de amigo de Edgar mucho tiempo. Aprendí muchas cosas a su lado, a usar la derecha, ¿ya tocaste mi derecha?, a soltármele al man cuando me tuviera cogido por la espalda, a usar la pata de media vuelta y de chalaca, a retretar sin darle tiempo, de una, y, sobre todo, me decía Edgar, a dar el primer tote. El que da el primer tote y no gana es porque es un pendejo o porque está muy de malas¹⁴.

Si comparamos lo enunciado hasta el momento con los conceptos de Goldmann (1995)¹⁵, vemos que él estructura la idea del concepto de conciencia colectiva, la cual es reproducida por el escritor como una forma de representación de la visión del mundo, que dentro de su obra es afirmativa. La metodología investigativa de este autor se circunscribe dentro del Estructuralismo Genético que subraya la siguiente noción de sujeto; “todos pertenecemos a una serie de sujetos transindividuales; la familia, la generación, etc. y cada uno de esos sujetos forma un sujeto transindividual”, a partir de lo cual se deduce la vida social como una forma para descifrar los comportamientos propios de todo ser individual y como lo menciona Goldmann.

Ella me decía que era como volver a conocernos, como volver a nacer, Angelito. Y yo le creía. Y los miraba y pensaba en mis cosas, en lo feliz que era, locomotora, dragón

14 Caicedo, Andrés, *Cuentos completos*. Bogotá, Alfaguara, 2014, p.224

15 Goldmann, Lucien. *La ilustración y la sociedad actual*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1967.

diurno, caballeros perdidos en el tiempo, cortador de pasto, pipa de la paz, soldadito muerto. ¿Se me entenderá? Ella se iba dizque a ir después de que me había cambiado, hallado mi nombre, después de que dejé de ser yo para ser como un equipo, hasta el punto de que todo concepto sobre la individualidad había desaparecido. Había aprendido a hablar, a sentir, por los ojos de los otros. Allí era donde empezaba la verdadera sabiduría, me decía ella, y yo le creía ¹⁶

Retomemos a Bourdieu (1995)¹⁷ y miremos que la predisposición de los mecanismos antes mencionados son perdurables, en la medida en que esas condiciones están insertas de manera muy fuerte en la subjetividad, y aunque se pueden operar cambios a partir de las mismas predisposiciones, éstos no son significativos, permitiendo, por tanto, un desenvolvimiento de comportamiento regular del individuo en la sociedad en que interactúa, por lo cual podemos deducir, desde esta perspectiva, que estas características son permutables en la medida en que las experiencias vividas en un ambiente específico, como el familiar, afectan de manera directa el desenvolvimiento en otros ambientes, como el sentimental, o las relaciones de amistad. A partir de lo anterior, podemos afirmar que estas características le permiten una cierta unidad de desenvolvimiento social al individuo, las cuales operan como sistema, en la medida de su complementariedad, por lo que permiten, como ya lo dijimos anteriormente, un desarrollo que denota unidad en el sujeto.

Todo lo anteriormente expresado nos lleva a la configuración de la idea de toma de posición, que en el estudio de *El atravesado*, basaremos en la toma de posición por parte del personaje, produciendo un efecto de búsqueda constante al interior de las actuaciones.

El protagonista de la historia tiene la posibilidad de ser libre porque tiene la capacidad para dimensionar un mundo propio que le

16 Caicedo, Andrés, *Cuentos completos*. Bogotá, Alfaguara, 2014, p196

17 Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte*, Barcelona, 1995.

permite que se cumplan todos los deseos. La actuación en la vida, es una forma de abolir las imposiciones y límites que conlleva la existencia social. En consecuencia, el atravesado tiene la posibilidad de orientar su destino desde una perspectiva autónoma que da la posibilidad de abocar algunas verdades de forma más directa, pero es por medio de la búsqueda de todos los signos insertos en su mundo interior como nos podemos acercar en esa realidad para descifrar su verdadero valor axiológico.

Teniendo en cuenta el horizonte de sentido marcado hasta el momento, es importante centrar nuestro interés en el objeto del presente trabajo, el análisis de la autonomía en el cuento en el que el autor, Andrés Caicedo, nos presenta en su propuesta estética una búsqueda por la verdad individual reflejada por unos personajes que trasiegan por espacios y tiempos de búsqueda tras la perspectiva única e inequívoca de las angustias y desesperaciones de los seres humanos cuando pretendemos buscar respuestas que van más allá de nuestro alcance.

Es así que la individualidad adquiere gran importancia para el protagonista del cuento quien no es ajeno a un mundo en el que la responsabilidad individual y la conciencia, son quizá las únicas armas importantes para el desarrollo de una personalidad y un destino en medio de la creciente incertidumbre del mundo que basa su fuerza en un espejismo en medio de la nada. Este es quizás una de las constantes en el mundo de Caicedo y está presente en todos sus escritos.

Al respecto Juan Gabriel Vásquez en el prólogo de los cuentos de Caicedo (2014) afirma:

En 1975, Andrés Caicedo escribió la única nota suicida que conozco de su mano. El suicidio, por supuesto, nunca llegó a consumarse, pero aquél es uno de los documentos más reveladores que tenemos. «Por favor, trata de entender mi muerte», le escribió Caicedo a su madre. «Yo no estaba hecho para vivir más tiempo. Estoy enormemente cansado, decepcionado y triste, y estoy seguro de que cada día que pase, cada una de estas sensaciones o senti-

mientos me irán matando lentamente. Entonces prefiero acabar de una vez». Podemos asumir que el cansancio se lo producían su hipersensibilidad, sus desacuerdos amorosos, sus ansiedades creativas y ciertos enfrentamientos con un padre que estaba en las antípodas de su mundo emocional. Pero un par de párrafos más abajo nos topamos con una frase irresistible, el ojo de una cerradura por donde se alcanza a ver un mundo entero: «Yo muero», escribe Caicedo, «porque ya para cumplir veinticuatro años soy un anacronismo». ¹⁸

El mundo de *El atravesado* se compromete y relaciona con la realidad del lugar caleño del autor, ya que en esa relación está la importancia del juego del hombre en esos espacios. Una relación en la que ese mundo que lo rodea tiene una importancia capital para quien participa de las reglas de juego, pero yendo más allá del mismo y de los seres que le habitan. Es así que el personaje del atravesado en el cuento se mantiene en la esfera de la individualidad en un mundo que es simplemente un escenario de búsqueda constante de la intangibilidad que todos los personajes de este tipo llevan como presencia en su devenir.

El atravesado como personaje alcanza un alto nivel de autonomía y conciencia de sí mismo, en el que los mismos mecanismos de competencia, lucha interna expresada por medio de la violencia por la instauración de una posición dentro de la sociedad, lo autorizan a la producción ordinaria de actos extraordinarios, basados en el rechazo del cumplimiento de objetivos de acción corrientes, ya que los mismos le dan la posibilidad del poder simbólico que implica un conocimiento del panorama total para la instauración de unos principios en su propia conciencia.

A Rizo le di durísimo pero no lo seguí achilando, sólo una o dos veces, cuando no se le quitaba la costumbre de sapiar. A mí no me gusta achilar a los que ya les he dado. Sólo a veces. A Pirela, por ejemplo, que fue al primero que le di en tercero, el día que empezamos clases, pues el man

18 Caicedo, Andrés, *Cuentos completos*. Bogotá, Alfaguara, 2014, p.4

era macho y me estuvo bataniando toda la mañana. Pero le di, y luego lo achilé una sola vez. Y luego quedamos de amigos.¹⁹

El protagonista conoce con suficiencia la sociedad que le tocó vivir, es capaz de integrarse a la misma porque él, al igual que todos ellos, interactúan en una sociedad en transición; la clase burguesa es excluyente, y esto lo podemos analizar en la actitud de la prima del *atravesado*, María del Mar, quien ante la pregunta de quién es ese, afirma “...un primo pobre que yo tengo”.²⁰

Como se ha reiterado, la toma de posición hace que *El atravesado* se configure a partir del contexto en el que desarrolla su accionar, situación que se ilustra con la rigurosidad y pasión con la que vive cada momento, los tipos de amistades, el compromiso con los grupos a los que pertenece y la forma con la que enfrenta los albores del primer amor:

Porque además ya por esa época no pensaba en nadie más sino en María del Mar, la pelada que le digo. Apuesto que si alguien me hubiera dicho algo, si Omar el crespo se me hubiera alzado, yo no le habría dado ni nada, no me provocaba, cómo hacía para decirle, cómo hacía para que entendiera que no podía pensar sino en ella, y yo la miraba a los ojos, que tal vez ahogándose en mis ojos ella comprendiera que me pasaba las noches sin dormir, ay, sin soñar, pero no importa si era que soñaba despierto en ella.²¹

Estos marcadores se hacen visibles a partir de la lectura de los indicios que el cuento ofrece, para reconstruir la parte consciente e inconsciente de los personajes. Vemos algunas transformaciones de la forma de violencia. Estas diferentes tomas de posición nos permiten identificar las elecciones como estrategias conscientes de diferenciación de los personajes al interior de la narración, en esta medida se edifica una noción de conciencia como forma de afirmación.

19 Ibid, p. 220

20 Ibid, p. 245

21 Ibid, p. 239

Si analizamos el origen de la violencia en este cuento en particular, vemos que la produce desde adentro con un profundo conocimiento de la naturaleza humana, además de un importante conocimiento del deterioro del mundo en el que de cierta manera sobresale la belleza de la incomunicabilidad individual y esto lo refleja desde los primeros apartados del cuento en el que conecta de manera directa alusiones a clásicos del cine y la literatura como *La naranja mecánica* y *Rebelde sin causa*. *El atravesado* es la representación del rebelde juvenil recreado en la sociedad caleña de los años 70 en respuesta al mismo movimiento cultural ejercido por el cine y la música y que se alimenta principalmente con cine norteamericano y británico. Éste vive el mundo a su manera, sin divorciarse por completo de su realidad, por el contrario, esa forma de vida le permite ir más allá, descubriéndolo todo y sabiendo de antemano que la vida misma le permitirá ir desentrañando la naturaleza y fin de su ser y proyectarlo en la sociedad que le toca vivir.

A Edgar Piedrahita lo conocí una tarde por San Fernando. Yo pasaba por el parque de la 26, y allí estaba la Tropa Brava. Yo ya sabía que existían, pero nunca los había visto en la vida real. En ese tiempo eran como cincuenta, después serían más, cuando dieron *Rebelde sin causa*. Se reunían como de dos de la tarde a batanar gente, no le perdonaban a nadie, no importa que uno no les hiciera mala cara, que uno ni siquiera los mirara, devolvéte, ay como camina la niña, y el hombre mirando nomás y viendo semejante gallada qué iba a decir nada, ¿no te vas a devolver o qué? De vez en cuando lo alcanzaban, lo cogían y lo traían, por qué era que no te devolvías, ¿te daba miedo? Lo peor que le podía pasar a uno era pasar por allí con su pelada, mamita para dónde vas con ese tonto, qué, te vas a cabriar o qué. Después cualquier vulgaridad, y ella pensaba: a mí por qué me humillan. Hubo algunos que se

devolvieron, pero después la pelada lo tenía que recoger del suelo, pa' que se meta con nosotros, dígame pelada que con la Tropa Brava sí nadie se mete, pa' que aprenda.²²

El atravesado tiene una conciencia relativa de la orientación de sus sentimientos. Alcanza la coherencia integral. En la medida en que logra expresarla, en el plano conceptual a partir de sus actuaciones, es un adolescente, y su valor axiológico es tanto más importante cuanto más se acerca a la coherencia esquemática de una visión de mundo, es decir al máximo de conciencia posible del grupo social al que pertenece. La conciencia posible es una abstracción que, a partir de circunstancias históricas determinadas, define lo que debería ser la conciencia de un grupo social implicado en dichas circunstancias. “Por esos días fue que mataron al Mico y a Mejía, y los periódicos hablaban ya de delincuentes juveniles, que no jodieran, pensaba yo, que se metieran a cine y que buscaran allá a los delincuentes juveniles, estas cosas no existen en Colombia” (Caicedo, 2014).²³

Una consideración atenta de las anteriores afirmaciones permite aseverar que se debe prestar especial atención a todas aquellas nociones que buscan estudiar el proyecto individual como acto libre y consciente, por medio del cual el personaje instaura su posición con respecto a la realidad de la sociedad a la que pertenece.

Caicedo nos presenta una dimensión de personaje absolutamente clara en su cuento, él mismo está ante la disyuntiva de lo individual y lo colectivo, “...debe aprender a vivir en el mundo que le tocó vivir...” como lo afirma Fernando Pessoa (1995)²⁴, el hombre solo debe convertirse en un hombre de acción.

Entonces se casó, y llevó a mi mamá a vivir a la Colina, la casa de la finca. Seis meses después de nacer yo, llegaron los soldados en una noche de luna, y muy correctos pre-

22 *Ibid*, p.222

23 *Ibid*, p.228

24 Pessoa, Fernando. *Obra em Prosa*. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1995.

guntaron por mi papá, don Simón, pa ver si nos invitaba a tinto, y mi papá hombre, esta casa es suya. Después de que les hubo brindado café lo sacaron a la mitad del patio para que viera todo el mundo. Que no era culpa de ellos, que sus hermanos eran los que daban las órdenes por estos días, que además había órdenes de más arriba de no dejar un conservador por estos lados, que él era el primer conservador contando de Corinto para acá. Al otro día, le dijeron a mi mamá que le compraban la finca a buen precio, pero que se pisara. Y mi mamá ni les recibió moneda ni nada: llenó la casa de letreros, y se vino conmigo para acá pa' Cali.²⁵

A partir de esta noción se empieza a dimensionar un modelo en el cuento, mostrándose de esta forma una alusión directa al tiempo denominado “de la violencia” en Colombia que comprende el periodo de los años 1948 a 1958. En el relato, el padre es asesinado por sus ideas políticas, él y su madre tuvieron que abandonar el territorio que les pertenecía por cuenta de los odios políticos de la propia familia.

La violencia para el personaje es una forma de reconstruir su mundo interior, de reconciliar su pasado de injusticia que finalmente entiende cuando su madre le cuenta la historia de la muerte de su padre; es a partir de este momento que todo su pasado adquiere sentido, en la sociedad que le tocó sobrevivir el más fuerte y esa fortaleza la ha logrado a punta de golpes y se ha ganado un espacio dando el primer golpe eso lo emuló de su amigo Edgar el fundador de la Tropa Brava, “...me decía Edgar, a dar el primer tote. El que da el primer tote y no gana es porque es un pendejo o porque está muy de malas...”²⁶

Esa misma realidad de la historia, le arrebató a su padre a manos de sus tíos quienes enceguecidos por la pasión política asestaron el primer golpe, ganaron y condenaron al *atravesado* a buscarse un espacio en el mundo a la fuerza de los golpes y la violencia

25 Caicedo, Andrés, *Cuentos completos*. Bogotá, Alfaguara, 2014, p.249

26 *Ibid*,p. 224

inconsciente; esa violencia empieza a configurarse en su vida escolar.

Es importante recalcar que la violencia adquiere significado cuando su madre le cuenta el triste final de su padre y allí cobra sentido su mundo individual; todo se consigue a partir de los golpes, el personaje descubre su pasado, la única forma de exorcizar ese pasado es atacándolo violentamente a la manera que lo hubiese enfrentado Alex, su alter ego creado en el mundo de *La naranja mecánica* de Burgess (1976)²⁷, el dolor de la violencia se logra controlar ejerciéndola efectivamente, esa es la fórmula y el personaje así lo entiende:

Esa tarde fue cuando comencé a aprender las cosas que sé ahora. Me despedí de mi mamá y fui y les quebré todos los vidrios de su puta casa, y María del Mar me vio y allí si no se portó como una dama, me gritó vulgaridades, y entre negros vestidos de blanco y policías me echaron bala, pero yo me les fui saltando, hermano, y aquí me tiene usted vivito y coliendo.²⁸

La violencia enmarca de manera importante el mundo descrito en el cuento, se produce una serie de elementos que lo potencian y convierten en ejercicio de reflexión del protagonista, se transforma así en un vehículo de expresión que rompe de manera estética la búsqueda de valores en una sociedad degradada en la que solamente el más fuerte sobrevive:

El 26 de febrero prendimos la ciudad de la 15 para arriba, la tropa en todas partes, vi matar muchachos a bala, niñas a bolillo, a Guillermito Tejada lo mataron a culata, eso no se olvida. Que di piedra y me contestaron con metralla. Que cuando hubo que correr corrí como nadie en Cali. Que no hay caso, mi conciencia es la tranquilidad en pasta, por eso soy yo el que siempre tira la primera piedra.²⁹

27 Burgess, Anthony, *La naranja mecánica*, Barcelona, Minotauro, 1976.

28 Caicedo, Andrés, *Cuentos completos*. Bogotá, Alfaguara, 2014, p.249

29 *Ibid*, p. 257

La realidad violenta finalmente representa el destino y queda abierta como panorama en el único espacio ganado y convertido en universo del personaje, la violencia se tomó el pasado, pero hace parte del presente y queda abierta a un futuro de incertidumbre y así se ratifica en el final del cuento.

Capítulo 2



RESABIOS Y ESPLENDORES DE LA CONTRACULTURA EN LA NARRATIVA DE ANDRÉS CAICEDO

Anouck Linck

RESABIOS Y ESPLENDORES DE LA CONTRACULTURA EN LA NARRATIVA DE ANDRÉS CAICEDO

Anouck Linck

Todos sabemos que el éxito de Andrés Caicedo en Cali, su ciudad natal, fue inmediato. La publicación de su primera novela, *Que viva la música* (1977), la víspera de su muerte, marcó el inicio de una fama que, cuarenta años después, perdura no sólo a través de eventos, homenajes y publicaciones de especialistas y amantes de su obra, que lo han leído y releído sin cansarse, sino también –hay que reconocerlo– de un modo superficial y descarnado, convirtiéndose el autor, por su mítica trayectoria, en un referente cultural relativamente ineludible en la memoria colectiva de los colombianos, así no sean conocedores de su obra. Así pues, hoy en día, aquel “poeta maldito” se encuentra sacralizado y su obra tan integrada a la cultura oficial colombiana que hasta forma parte de los programas de enseñanza. Dada la situación, encontrar una manera de reactualizar el carácter subversivo de su escritura es una difícil apuesta. Superar ese reto implica, para empezar, deshacerse de viejos equívocos que hacen que se le pegue la etiqueta de “rebelde” al autor. Y luego, buscar en la obra un espíritu cuya disconformidad no se haya extinguido con el paso de los años. Una pista posible –la seguiremos en este trabajo– es explorar el vínculo con la contracultura. Pero para evitar confusiones y generalidades, nos atenderemos a la visión profunda y precisa propuesta por el escritor e historiador Theodore Roszak, quien acuñó el término en un ensayo que

marcó un hito en la historia cultural: *El nacimiento de una contracultura* (1968).

Introducción

En su época, la recepción de la obra de Caicedo en el país fue bastante polémica. Así lo subraya Samuel Jaramillo en un artículo que constituye el primer acercamiento crítico a su obra, *La lucidez del sonámbulo* (1980). El fenómeno Caicedo despertó las pasiones. Jaramillo distingue dos polos furiosamente opuestos. Se encuentran, por un lado, los que están o fueron tentados en un momento dado de su vida por el modelo aparentemente propuesto por el escritor. Esos lectores se sumen gustosos en un universo intelectual-marginal que, mediante la fabricación de un lenguaje coloquial, juvenil, los remite de modo directo o indirecto a su adolescencia. En el otro extremo, se encuentran todos los que rechazan conscientemente ese modelo de vida y son incapaces de ver en su narrativa algo más que la descomposición social de ciertos criterios de la burguesía, y que recalcan la dimensión improductiva que tiene, desde un punto de vista político, esa forma de rebeldía.³⁰

Numerosos estudios han, desde aquel entonces, superado esa dicotomía. El desmedido ajeteo de los jóvenes “rebeldes sin causa” de la clase media urbana constituye ciertamente una fuente recurrente de inspiración, pero la amalgama simplista, que reduce la finalidad de una obra al contenido más aparatoso de algunas historias, no resiste una lectura reflexiva e interpretativa ni el análisis de la forma. Sin embargo, por más que la obra de Caicedo no sea reducible a la triada sexo, droga y rock’n roll color local, sí pertenece de modo visceral a una generación en ruptura (aquella que surge en los años sesenta en los Estados Unidos y Europa, en pleno auge tecnocrático, y cuya influencia se difunde en América latina). Es innegable que el espíritu de esa generación sopla con fuerza al filo de la narración con una energía a la

30 Jaramillo, Samuel, “La lucidez del sonámbulo”. *Gaceta Colcultura*, Vol.3, N- 27, Bogotá: 1980.

vez demoleadora y vivificante, invitándonos a trascender la visión empobrecida –sea nostálgica o crítica– que perdura de aquella época, y a restituir a aquel movimiento juvenil su alcance filosófico y existencial. El ensayo de Roszak mencionado más arriba, *El nacimiento de una contracultura*, en que el autor analiza las causas y las manifestaciones de la disidencia de la juventud de su época, nos ayudará en esta empresa.

Veremos en este trabajo cómo Caicedo supo captar en una obra tremendamente personal la esencia misma de la contracultura. De hecho, su narrativa constituye un asombroso ejemplo de reappropriación literaria del espíritu de la contracultura. La personalidad del autor, que en los estudios críticos suele dejarse de lado, aquí tiene un papel fundamental.

Procederemos en dos grandes etapas. Nos limitaremos para empezar al universo ficcional (trama, personajes) para ver cómo lo que Roszak llama, refiriéndose a la actitud de cierto sector de la juventud, “el rechazo total”³¹, cobra vida en las historias. Pasaremos luego a exponer la definición que Roszak (1970) propone de la contracultura –por ahora, baste decir que el término remite a la exploración de “las potencias no intelectivas de la consciencia”.³² Volveremos entonces al mundo ficcional, para interpretar nuestras observaciones a la luz de ese aporte teórico. Veremos que, desde la perspectiva de Roszak, constituyen una expresión sombría, dramática, menoscabada, del espíritu de la contracultura. Para apreciar manifestaciones más nobles de aquel espíritu, hay que abandonar por un tiempo el mundo ficcional, e interesarse en la persona del autor. Es lo que haremos en un segundo tiempo. Andrés Caicedo no vivió mucho tiempo pero sí vivió con una rara intensidad. Sabido es que buscó incansablemente ensanchar por diferentes medios –la escritura no es sino uno de ellos– su capacidad de “sentir”. Si formulamos esto de otra manera, diciendo por ejemplo que Caicedo buscó mediante múltiples experiencias explorar modos de consciencia no intelectivos, la

31 Roszak, Theodore, *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*. Barcelona: Editorial Kairós, 1970, p. 59.

32 *Ibíd.*, p. 90.

analogía con la contracultura salta a la vista. Una de esas experiencias –acaso la más ilustre– es el proceso de escritura (el acto creativo). Aquí las facultades no intelectivas movilizadas por el sujeto creador son las facultades artísticas: se tratará entonces, a continuación, de analizar la manera como participan en la anhelada “expansión de [su] personalidad”.³³ Daré tres ejemplos, a partir de algunos rasgos estilísticos y procedimientos narrativos característicos. Finalizaré este estudio evocando lo que llamo, siguiendo la terminología del crítico francés Charles Mauron, el “mito personal”³⁴ de Andrés Caicedo: en efecto permite entender por qué coexisten en su obra expresiones tan disímiles, incluso irreconciliables, de la contracultura.

Resabios de la contracultura en el mundo ficcional

La trama narrativa de las historias de Caicedo se puede referir en pocas palabras. Para los personajes adolescentes de sus relatos, niños consentidos provenientes en su mayoría de la clase media urbana, vivir intensamente es optar por el “rechazo total”: el rechazo radical de la sociedad de sus padres, que abarca, en un mismo movimiento contestatario, las convenciones sociales y la cultura, pero también cualquier forma de disidencia con contenido ideológico. ¿Son aquellos jóvenes, como parecen a primera vista, auténticos representantes de la contracultura? Como veremos, la forma en que se manifiesta, en las historias, aquel rechazo, está en las antípodas del verdadero espíritu de la contracultura, tal como lo concibe Roszak.

¿Rechazo total o destinito fatal?

La experiencia psicodélica con perpetuo trasfondo musical en *Que viva la música* y, en un grado menor, la violencia de grupo –la pertenencia a una pandilla juvenil– en *El atravesado*, son las dos

33 Ibíd, p. 251.

34 Cf. Linck Anouck, *Andrés Caicedo, un météore dans les lettres colombiennes*. Paris: L'Harmattan, 2001, pp. 115-127.

formas de “rebeldía” que mayor publicidad merecieron. Hay otras, en los cuentos, las obras de teatro, y la novela inacabada *Noche sin fortuna* (publicada en 1982), que coquetean con lo burlesco, lo fantástico, el horror o el surrealismo. De ellas se habla menos, porque no son tan fáciles de relacionar con un movimiento generacional. Sin embargo hay una línea de conducta general que trasciende el conjunto de los textos. Es fijada por María del Carmen, quince años, protagonista de *Que viva la música*, en un fragmento archiconocido de la novela:

Tú, has aún más intensos los años de tu niñez recargándolos con tu experiencia de adulto. Liga la corrupción a tu frescura de niño. Atraviesa verticalmente todas las posibilidades de precocidad. Ya pagarás el precio: a los 19 años no tendrás sino cansancio en la mirada, agotada la capacidad de emoción y disminuida la fuerza de trabajo. Entonces bienvenida sea la dulce muerte fijada de antemano. Adelántate a la muerte, precísale una cita. Nadie quiere a los niños envejecidos. Sólo tú comprendes que enredaste los años para malgastar y los años de la reflexión en una sola torcida actividad intensa. Viviste al mismo tiempo el avance y la reversa.³⁵

En los textos de Caicedo, la revuelta de los jóvenes protagonistas (en su inmensa mayoría, los personajes son niños o adolescentes) los encamina a la perdición. Toman la vía que lleva al encierro, al vacío, a la autodestrucción. En cuanto a los personajes secundarios, la muerte se les viene encima precozmente. Ricardito, el Miserable, iniciado por su propia madre al consumo de drogas, termina en un manicomio. Mariángela, “la primera que lo probó todo”,³⁶ se tira de cabeza desde el treceavo piso de un edificio. Rubén “se mató después de coger la mala costumbre de estarse dando de cabeza contra las paredes”.³⁷ Larga es la lista de los muertos, solo en la novela *Que viva la música*. Citemos también el caso de Roberto Ross (trece años) cuya historia,

35 Caicedo, Andrés, *Que viva la música*. Bogotá: Editorial Norma, 2001, p. 202.

36 *Ibíd.*, p. 18.

37 *Ibíd.*, p. 159.

según la narradora, resume “los vórtices de la época”³⁸. La vida dejó huella en su cara deformada por el acné; su piel fea y malsana refleja la acción de una prematura descomposición. Pero el deterioro físico de éste y de otros personajes se debe a algo más que a la dependencia psicodélica. De hecho, todos parecen estar sometidos a un destino fatal, que se esmeran ellos mismos en acelerar. Insertos en un proceso irreversible de decadencia general, se reivindicaban como las primeras víctimas de un “terrible proceso de descenso o de desgaste”³⁹. El narrador de *Maternidad* (1975) empieza su relato evocando una larga serie de muertes, luego comenta: “Nos habían escogido como primeras víctimas de la decadencia de todo”⁴⁰. La palabra no es casual y ha de tomarse en su sentido etimológico: del latín *decadere*, “caer”, “decaer”. Veremos más tarde que el tema –la decadencia en el sentido de desgaste, decaimiento– tiene una función estructurante en la narrativa *caicediana*. Ahora bien, ¿cuál es aquí la relación con la contracultura?

La primera vez que en su ensayo Roszak recurre a la palabra “decadencia”, la emplea en un sentido mucho más corriente y restringido, como sinónimo de “descontento neurótico”⁴¹. Se atiende al punto de vista de los pobres, exasperados por el comportamiento de los jóvenes de la clase media que se divierten con “chifladuras y extravagancias”⁴² en lugar de responsabilizarse y apreciar el espléndido confort que tienen a la mano. Más lejos moviliza esa palabra sobre todo para criticar la obsesión psicodélica, la cual, entretenida y estimulada por una hábil recuperación comercial, desnaturaliza la imagen de la contracultura:

Tenemos una palabra para describir toda esta fastidiosa inmersión en una sola y raquílica idea y en sus más

38 Ibíd, p. 92.

39 Ibíd, p. 94.

40 Caicedo, Andrés, “Maternidad” in *Destinitos fatales*. Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1984, p. 121.

41 Roszak, p. 84.

42 Idem.

superficiales y frívolas ramificaciones, todos estos afanosos esfuerzos por hacer de la parte más marginal de la contracultura el todo de ésta. La palabra es “decadente”. Desgraciadamente, un importante sector de la cultura juvenil marcha en esta dirección.⁴³

Para Roszak, “la vía psicodélica que los jóvenes han emprendido en su lucha es errónea”⁴⁴ cuando se asemeja a un “frenesí dionisiaco de pacotilla” o cuando degenera en un “nihilismo demencial”⁴⁵.

Hay otras manifestaciones marginales de la contracultura que merecen, además de ésta, la misma adjetivación. “Elementos de grosería pornográfica, sadomasoquismo sanguinario, [escatología], emergen una y otra vez en el arte y en el teatro de nuestra cultura joven”⁴⁶. Rasgos de aquellas manifestaciones insanas e inquietantes se encuentran diseminadas en la narrativa *caicediana*, pero no son sino expresiones tangenciales del proceso general de desgaste que describimos más arriba. Entendemos que desde la perspectiva de Roszak, son sinónimo de empobrecimiento cultural, o como mucho, epifenómenos despreciables de la contracultura.

El espíritu de la contracultura

La disidencia de los jóvenes, en la mente de Roszak, tiene un alcance mucho mayor, más noble y más significativo. Representa una ruptura cultural histórica:

Lo nuevo en la transición generacional en que nos encontramos es la escala a que se produce y la profundidad del antagonismo que revela. Hasta el punto que no parece una exageración el llamar “contracultura” a lo que está emergiendo del mundo de los jóvenes. Entendemos

43 Ibíd, p. 178.

44 Ibíd, p. 188.

45 Ibíd, p.90.

46 Ibíd, p. 89.

por tal una cultura tan radicalmente desafiada o que desafecta los principios y valores fundamentales de nuestra sociedad, que a muchos no les parece siquiera una cultura, sino que va adquiriendo la alarmante apariencia de una invasión bárbara.⁴⁷

La contracultura, para Roszak, se opone al establecimiento definitivo de un totalitarismo tecnocrático.

Por tecnocracia entiendo esa forma social en la cual una sociedad industrial alcanza la cumbre de su integración organizativa. Es el ideal que los hombres suelen tener en mente cuando hablan de modernizar, poner al día, racionalizar o planificar.⁴⁸

[En ese sistema] los que gobiernan se justifican porque se remiten a los técnicos, los cuales, a su vez, se justifican porque se remiten a formas científicas de pensamiento. Y más allá de la autoridad de la ciencia, no hay recurso alguno al que remitir.⁴⁹

La tecnocracia “está en condiciones de eludir con facilidad todas las categorías políticas tradicionales”. Se presenta “ideológicamente invisible”, pero es “tan sutilmente penetrante como el aire que respiramos”.⁵⁰ Está apegada a un modo de conocimiento “egocéntric[o] y cerebral”⁵¹ “limpio de toda distorsión subjetiva y de toda implicación personal”.⁵² Al basar la forma de relacionarse con el mundo en la práctica intensiva de la consciencia objetiva, un “acto de contracción (...) se produce dentro de la persona, en el sentido de dar un paso atrás, de separarse, de abandonar.”⁵³

Roszak explica ese mecanismo del modo siguiente. Aquel intenso cultivo de la consciencia objetiva desemboca en lo que él llama

47 Ibíd, p. 56.

48 Ibíd, p. 19.

49 Ibíd, p. 22.

50 Idem.

51 Ibíd, p. 65.

52 Ibíd, p. 224.

53 Ibíd, p. 235.

“una dicotomía alienante”⁵⁴. La realidad se encuentra dividida en dos esferas, el “Aquí-Dentro” y el “Ahí-Fuera”⁵⁵. El Aquí-Dentro se atrinchera detrás de cualquier impresionante abstracción del tipo “prosecución de la verdad”, investigación pura”, etc.⁵⁶

Cuando me convenzo a mí mismo de que puedo crear un lugar dentro de mí previamente lavado de toda lóbrega pasión, hostilidad, exaltación, temor y apetito –mi personalidad real, en definitiva–, un lugar que sea “No-Yo”, y cuando creo que sólo puedo percibir la realidad apropiadamente desde el punto de vista de este No-Yo, he empezado ya a honrar el mito de la consciencia objetiva.⁵⁷

El acto de disminución o de contracción que crea el “Aquí-Dentro” crea simultáneamente el “Ahí-Fuera” que es de cierto modo su residuo, y por lo tanto inferior. Se establece entonces una “odiosa jerarquía”⁵⁸: el “Ahí-Fuera” se convierte en el terreno de investigación del “Aquí-Dentro”.

La contracultura invierte esa concepción científica del mundo. Aboga a favor de una “expansión de la persona”⁵⁹, la cual se consigue, según Roszak, “explorando modos de consciencia no intelectivos”.⁶⁰ “En la palabra ‘conocimiento’ poco más puede haber que simple acumulación de proposiciones verificables”⁶¹, señala. El modo como el conocimiento se relaciona con la realidad no satisface sino “una fracción de la personalidad”⁶². La única forma de recuperar otro tipo de conocimiento “es subordinar la cuestión de ‘¿cómo conoceremos?’ a la cuestión más esencial y vital de ‘¿cómo viviremos?’”.⁶³

54 Ibíd, p. 233.

55 Idem.

56 Ibíd, p. 234.

57 Ibíd, p. 235.

58 Ibíd, p. 238.

59 Ibíd, p. 251.

60 Ibíd, p. 223.

61 Ibíd, p. 248.

62 Ibíd, p. 249.

63 Ibíd, p. 248.

Lo importante, por consiguiente, es que nuestras vidas sean tan *grandes [big]* como sea posible, capaces de abrazar la amplitud de esas grandes experiencias que, si bien engendran proposiciones no articuladas, ni demostrables, son capaces de despertar en nosotros el sentido de la majestad del mundo.⁶⁴

Personajes empantanados

Volvamos ahora a los personajes de Caicedo. Lo que más impacta, no es tanto el final trágico, sino su rendición final. Llenos de vigor y de fuerzas, de vida y esperanzas: “¡Oh, yo esperaba tanto de esa generación!” se encuentran como estancados, al final de su recorrido, en un sórdido callejón. María del Carmen tartamudea como un disco rayado. Los narradores de *El pretendiente* (1972), *En las garras del crimen* (1975); Jacinto en *El mar* (1972), terminan totalmente aletargados. Los personajes de teatro optan, como Pablo en *Los imbéciles están de testigo* (1967), por la “cobardía” que tanto odian. Hacen alarde de un comportamiento que es, según ellos, su “afirmación de vida” pero poco o nada tiene que ver con la cálida experiencia interior a la que Roszak apela. Al contrario, termina destruyendo las sensibilidades más prometedoras y alejando los jóvenes de la parte más valiosa de su rebeldía. Oponen a “la racionalidad demencial”⁶⁵ de la sociedad tecnocrática un sinsentido igualmente delirante; su vida entera se vuelve esclava de un acto, de un modo de experiencia.

Esa experiencia no es la de una personalidad que “de repente se agranda y alcanza hasta mucho más allá de lo que considerábamos ‘la realidad’”⁶⁶. Su efecto es exactamente opuesto: disminuye la consciencia por fijación. Tal vez los personajes son demasiado jóvenes, demasiado vulnerables... El tiempo corre tan rápido que parece que precede la acción. “Me emborraché, me dieron trago”⁶⁷,

64 Ibíd, p. 249.

65 Ibíd, p. 96.

66 Ibíd, p. 251.

67 Caicedo, *Que viva la música*, p. 106.

exclama María del Carmen, y a esa frasecita se superpone, a otro nivel, la estructura retrospectiva de casi todos los relatos: en el momento en que mira hacia atrás, hacia su pasado, el personaje-narrador ya ha sufrido su acción demoledora. Su subjetividad cada vez más residual materializa, en el plano de la narración, este efecto perverso. Al final la huella dolorosa de la experiencia sigue ahí, obsesionando al narrador, agotando y acaparando sus últimas fuerzas vivas, reduciendo drásticamente su consciencia del presente.

La escritura como exploración de la consciencia no intelectual

Dejemos, de momento, aquellos personajes empantanados; prestemos atención al autor, al acto de escritura; no tanto a lo que cuenta Caicedo, sino a *cómo* lo cuenta. A ese nivel aparecen las resonancias más interesantes con la contracultura. Para Caicedo, el acto de escritura es “una experiencia de implicación personal intensa”⁶⁸. Se trata de vivir –vivir, no conocer– provocando mediante la escritura una intensificación de su consciencia (existir más); “buscando transformar el más íntimo sentido de [él mismo], los otros y todo lo que [lo] rodea”⁶⁹. La escritura de Caicedo es intensamente subjetiva. Como sujeto creativo, no se disocia de su objeto, mas éste absorbe literalmente el mundo que lo rodea, de modo que el acto de escritura se convierte en una manera de conectarse con su entorno, o más exactamente, de “estar en la onda”, como dicen los mexicanos, *del modo más personal posible*.

Ilustraré este procedimiento a partir de tres mecanismos clave de su narrativa: los llamo el efecto de oralidad, el baile de las palabras y la intensificación del espacio. Pero antes, mencionaré algunos rasgos conocidos de la personalidad de Caicedo y ciertos detalles de su trayectoria que evidencian la furia de vivir que lo caracterizaba.

68 Roszak, p. 244.

69 Ibíd, p. 64.

La furia de vivir

Caicedo es, antes que todo, un apasionado. Todos sabemos que se rebeló contra un medio conformista, una ciudad y costumbres asfixiantes, la gente bien y el espejismo de la moda, contra todo lo que, de un modo u otro, es establecido, convencional, tranquilamente acreditado. En realidad, todo lo que hace está marcado por el sello de la intensidad, él sólo tiene pasiones. La escritura es una de ellas: escribe como un loco, de un solo tiro, sin borradores; era una urgencia que sentía. Lo mismo pasa con el teatro y el cine: se dedicó a ellos cuerpo y alma, a través de múltiples y diversas acciones, experiencias y creaciones. La revista *Ojo al cine* (1974-1976) y el Cine Club de Cali (1972-1977) que alcanzaron en su tiempo cierta notoriedad, así como los centenares de páginas de notas y reseñas, minuciosamente clasificadas, de las películas que veía y los libros que leía, son una muestra de su inagotable energía y de su enorme capacidad de trabajo. Lo mismo sucede con la música, que es otra de sus pasiones. Él adoraba la música. Es sucesivamente fanático del rock y de la salsa, y muy erudito al respecto. Es frecuente verlo aparecer en medio de una rumba, con su máquina de escribir bajo el brazo. Caicedo hace demasiadas cosas al mismo tiempo, como si quisiera –como preconiza su heroína María del Carmen– “[atravesar] verticalmente todas las posibilidades de precocidad”. Como tantos otros jóvenes de aquellos años, no es inmune a la atracción psicodélica. Pero hace de los psicotropos un uso muy diferente y (se podría decir) más maduro que, por ejemplo, su personaje Leopoldo Brook, “que en la vida compuso nada”⁷⁰. En efecto no se trata al consumirlos de perderse, sumiéndose como el mencionado personaje en el estupor narcótico o el éxtasis contemplativo, sino de emprender un camino que revele las riquezas ocultas de la consciencia personal, y dejar en su obra constancia de aquella exploración.

70 Caicedo, *Que viva la música*, p. 81.

La tarea de la vida es tomar toda esta materia de su experiencia total –su necesidad de conocimiento, pasión, exuberancia imaginativa, pureza moral, amistad– y conformarla *toda*, tan laboriosa y hábilmente como un escultor modela su piedra, en un estilo omnicompreensivo de vida.⁷¹

Caicedo, en el momento de morir, sentía que había terminado la tarea de la vida. “Ya no puedo más con la vejez de mi adolescencia” le escribe a su amigo español Miguel Marías en abril de 1976. Es un poco como si hubiera escogido correr unos cientos de metros, en vez de un maratón. Su frenesí, su entusiasmo, su energía desbordante, su furia de vivir y de amar lo confirma. Para él, “ritmo solo hay uno”⁷² pero lo mantuvo constante, dilatando cada momento, durante el tiempo sagrado de una adolescencia apenas prolongada. Hasta el final, hasta el último instante: cuando “la rumba está que no puede más”.⁷³

El efecto de oralidad

Uno de los rasgos más notables de su escritura es el efecto de oralidad. Caicedo busca escribir como hablan y piensan los jóvenes caleños; ellos inmediatamente se reconocen, por eso tuvo tanto éxito con ellos. Comparte ese rasgo de escritura con los mexicanos José Agustín y Gustavo Sainz, máximos representantes de la contracultura en su país. Ese efecto de oralidad descansa en la combinación de elementos del habla juvenil: anglicismos, giros familiares y locales, el argot de la droga, innovaciones morfológicas y lexicales, abundantes referencias culturales (refranes populares, música, películas, etc.) que desdeñan ostensiblemente las tradicionales divisiones entre cultura *underground*, alta cultura y cultura de masas. El estilo desenfadado e irreverente de Caicedo tiene como el de ellos una resonancia especial en los jóvenes disconformes de los años sesenta y setenta.

71 Roszak, p. 250.

72 Caicedo, *Que viva la música*, p. 206.

73 *Ibíd.*, p. 153.

Por más notable que sea, el efecto de oralidad en la narrativa *caicediana* es algo más que una proeza estilística. Caicedo es una persona que siente una fuerte empatía por su generación. Pero ese muchacho, desgarbado y larguirucho, con sus gafas y su pelo largo, entusiasta y tímido, angustiado por naturaleza, que tartamudeaba cuando no estaba en un escenario de teatro, también siente dolorosamente su diferencia. Su lucidez y su madurez crítica, su sensibilidad casi enfermiza, su carácter apasionado y exigente, le impiden por otra parte dejarse simplemente absorber, como tantos otros, por las manifestaciones más ordinarias de la contracultura. Como Ricardito, el Miserable (personaje atípico, propenso a singularizarse) se siente muchas veces incomprendido e irremediabilmente solo. Se aflige de ello en cartas dirigidas a sus amigos, a sus padres, y en algunas páginas de su diario. La pulsión de escribir responde precisamente a ese impulso que lo empuja hacia los demás, resolviendo exitosamente la barrera de la incomprensión. La escritura de Caicedo no es producto de fríos y minuciosos cálculos de la mente. Su labor artística es casi instintiva. Totalmente inmerso en su actividad creativa, sabe captar en el aire los particularismos de la época, y acomodarlos, sobre la marcha, con el resto del material narrativo. Escribir le permite comunicarse, *desde su voz interior*, con su entorno. Yo creo que él encontró espontáneamente en el acto de escritura la manera –una manera absolutamente genuina– de sentirse por fin formar plenamente parte de un movimiento generacional. Por eso el efecto de oralidad, omnipresente en su obra, es a la vez admirable y enternecedor: admirable, desde el punto de vista crítico y estético; enternecedor, por el enorme despliegue de fuerzas, energía y voluntad, que supone emprender tan singular camino, para simplemente alcanzar a los demás jóvenes, para sentir en carne propia su pertenencia generacional.

El baile de las palabras

“El libro miente, el cine agota, quémelos ambos, no dejen sino la música”⁷⁴, profesa María del Carmen: la música, al menos, provoca una adhesión inmediata. Se dice que en Cali, la gente sabe bailar antes de caminar. Que la música suena por todas partes. Los caleños aprovechan las canciones populares para expresar sus emociones, encuentran en los refranes las fórmulas que necesitan. El baile se encarga del resto, le da a la ciudad un aspecto festivo. Es “el espíritu de la concordia y el goce sin fin”⁷⁵, que crea vínculo social y abole diferencias. Esa dimensión festiva y espectacular está muy presente en la novela *Que viva la música*: le comunica a la joven protagonista una “anormal alegría”⁷⁶. El viaje iniciático que la lleva del rock a la salsa o –lo mismo da– del puro corazón del Norte a los barrios del Sur, se efectúa con jubilación. Es que la “Siempreviva”⁷⁷ es una “rumbera toda”⁷⁸, “experta bailadora”⁷⁹, dotada de una “inagotable energía”⁸⁰. Su talento, afirma con motivado orgullo, “es una fuerza y una gracia de la vida”.⁸¹

Caicedo, que estaba muy feliz escuchando “Richie, Willie y Héctor”, se consuela de no saber bailar imaginando una muchacha que sería siempre “el centro y el motivo de la celebración”⁸². Se la representa “rubia. Rubísima” e imagina que le llaman “Mona”⁸³, pero es Amparo Arrebato (1970), la canción que Ricardo Ray y Bobby Cruz compusieron para homenajear a la mítica bailadora caleña, que termina de darle forma al personaje. El término “arrebato” significa a la vez “furia” y “éxtasis”. Le sienta bien a la Mona, sumida cuando baila en una “terrible concentración”⁸⁴, enteramente dedicada al movimiento, y que mueve los pies a

74 Ibíd, p. 203.

75 Ibíd, p. 154.

76 Ibíd, p. 155.

77 Ibíd, p. 210.

78 Ibíd, p. 98.

79 Ibíd, p. 108.

80 Ibíd, p. 17.

81 Ibíd, p. 63.

82 Ibíd, p. 154.

83 Ibíd, p. 11.

84 Ibíd, p. 111.

una velocidad alucinante. Porque bailar salsa es bien difícil, más aún cuando se apresura (invento local) la perilla del tocadiscos, poniendo a girar en 45 un *long play* de 33 revoluciones.

Pero la rumba más espectacular a la que asiste el lector no es, claro está, la de la Mona. Es la de las palabras. La narración acumula las acrobacias verbales a una velocidad energética, sin perder jamás su fluidez. ¿Podía la literatura brindar mayor homenaje a la salsa caleña? Sandro Romero Rey, amigo de Caicedo y gran conocedor de su obra, elabora la lista (no exhaustiva) de las referencias explícitas e implícitas a la música rock y salsa, que llenan la novela, a veces hasta la opacidad; hasta el punto, dice Bernard Cohen (traductor de la novela al francés), que la narradora se pone a “hablar salsa”. Caicedo, con sus dos pies izquierdos, es no apto para el baile: nunca logró intuir el ritmo y siempre sufrió por esa incapacidad. El acto de escritura le proporciona la posibilidad de experimentar él también la sensación gozosa que procura el baile. El constante y difícil ejercicio de equilibrio al que se dedica –consistente en aprovechar la intensa polisemia de las palabras, al tiempo que se preserva su ritmo y su musicalidad– es una manera, otra vez enteramente genuina, de seguir el paso y entrarle a la rumba.

La intensificación del espacio

Sigamos con el tercero y último ejemplo. Caicedo –siempre es bueno recordarlo– es primero y antes que todo un escritor caleño, nunca o casi nunca vivió fuera de su ciudad. Es ahí donde encuentra las personas que han contado para él, ahí donde se impregna de cultura extranjera, es desde su ciudad “que lo [comprende] todo, íntegro, la cultura de [su] tierra”⁸⁵. Todos sus relatos se desarrollan, invariablemente, dentro de la ciudad: uno no sale de ella sino para perderse o morir. El ambiente de las calles, las muchachas que se pasean, la vista de las montañas, el río que la atraviesa, la dicotomía Norte/Sur, el clima y la vegetación tropical, alimentan directamente su escritura. La

85 *Ibíd.*, p. 11.

ciudad es presentada como un espacio sofocante, petrificado, convencional. *Calicalabozo* es, como dice el personaje-narrador de *Infección* (1966): “una ciudad que espera, pero no le abre la puerta a los desesperados”⁸⁶. Caicedo no quiso dar otro escenario a sus historias, no sintió la necesidad de transportarse en otro espacio para estimular su imaginación. En lugar de explorar otros horizontes, optó por intensificar el espacio. Incorporó a la imagen de Cali sus sueños, sus fantasías, sus deseos.

En *La piel del otro héroe*, un personaje llamado “Narrador” se encarga de presentar a los espectadores las circunstancias en que va a desarrollarse la acción. Anuncia al público en tono dramático: “Estimada gente amiga y estimada gente enemiga, aquel lejano país llamado Aquí-mismo se encuentra en crisis.”⁸⁷ Ese deseo de incorporar lo “lejano” al “aquí”, dotando el espacio familiar de un ambiente singular, es manifiesto en el siguiente fragmento de *Que viva la música*. Estamos al comienzo de la novela; la narradora recibe la visita de Ricardito, que lleva “una camisa verde profundo y lila, plenamente *psicodélica*”:

La palabra me hizo tramar que si bajaba la veneciana le pintaría sombras horizontales a su cuerpo, que si le quitaba la camisa, él sería una especie de John Garvin con 30 kilos menos, y que ambos éramos, allí, en ese cuarto de una casa perdida en una ciudad desolada y ardiente, nada menos que el principio de *Psicosis*, esa película que no he querido volver a ver para no olvidarla (Caicedo, 2001).⁸⁸

He aquí en este fragmento como de repente se superpone, a la imagen de Cali, la de Phoenix en Arizona, y no es tampoco cualquier Phoenix sino aquella ciudad “desolada y ardiente” en el mero inicio de la película, justo antes de que la cámara se meta por la ventana de un cuarto de hotel, para filmar una de las escenas más sexuales de la filmografía de Hitchcock. John Garvin y Janet Leigh, los dos actores, acaban muy presumiblemente de hacer el amor, la atmósfera es sudorosa y tormentosa... La

86 Caicedo, *Destinitos fatales*, p. 22.

87 Caicedo, *Teatro*, p. 118.

88 Caicedo, *Que viva la música*, p. 23.

escritura aquí es experiencia visionaria, liberadora. Donde hay ausencia de esperanza y vacuidad –Calicalabozo, Cali ciudad ramera– Caicedo injerta suspenso, sensualidad, drama. Esta imagen mental de la ciudad provoca sensaciones y emociones que densifican y profundizan la relación existencial que él, durante el acto de escritura, mantiene con su entorno. Verdaderamente “anima” el espacio, en el sentido etimológico de la palabra.

El mito de la adolescencia perdida

Esta tensión continua entre una escritura viva y que intensifica la vida, y la vitalidad de los personajes que decrece y se agota, es para mí la expresión más íntima del drama personal de Andrés Caicedo. Él es antes que todo un enamorado de la adolescencia, ese periodo de la vida en que las emociones se sienten con máxima intensidad. Al mismo tiempo, está habitado por una oscura certidumbre, que todos tenemos más o menos en la mente cuando pensamos en él: vivir más allá de los 25 años es una insensatez, después de esa edad, uno pierde la capacidad de sorprenderse, no puede sino repetirse, cae en la sinrazón de la vida. Su suicidio y la trama de sus historias pueden parecer ser la demostración angustiada de esa convicción. La metáfora de Cronos está omnipresente en su obra. Devorado él mismo por el tiempo, el autor deja que el tiempo devore los personajes, sus dobles de papel. Éstos aceleran su propia “decadencia” adoptando un comportamiento que remite a aspectos marginales y perversos del espíritu de la contracultura... Pero esa es la faz oscura de la medalla. La otra, la faz hermosa, se refleja en la forma (la narración) y en el acto de escritura, que constituyen por el contrario una admirable afirmación de vida. Hemos venido analizando el proceso de escritura como una experiencia de exploración de la consciencia no intelectual, mediante la cual el sujeto creativo alcanza una expansión de su persona. La escritura de Caicedo constituye, indudablemente, una espléndida muestra de reapropiación literaria del espíritu de la contracultura. Es también su obra un bello ejemplo de cómo el espíritu de la contracultura sigue vivo y difundiéndose.

Capítulo 3



CUANDO LA SANGRE SON COLORÁ... ANDRÉS CAICEDO Y ÓSCAR HIJUELOS

Alberto Bejarano

CUANDO LA SANGRE SON COLORÁ... ANDRÉS CAICEDO Y ÓSCAR HIJUELOS

Alberto Bejarano

*Pero la ley de la vida es que toda rumba se termina, así es el tumbao
del Guarataro*

*Andrés Caicedo. Que viva la música
La palabra rumba significa magnificencia”*

Óscar Hijuelos. Los reyes del mambo tocan canciones de amor

En nuestro artículo proponemos una lectura comparada de dos novelas emblemáticas sobre la salsa como destino, como amor *fati*, como entrega, deriva, muerte y resurrección del cuerpo, de la carne hecha tambor. La rumba es magnificencia o no es. Nos internamos para ello en *Los reyes del mambo tocan canciones de amor* (1990) del cubano-norteamericano, Óscar Hijuelos y en *Que viva la música* (1977) de Andrés Caicedo.

En los últimos años se han llevado a cabo numerosos estudios sobre Andrés Caicedo, tanto dentro como fuera de Colombia. Destacamos sobre todo los aportes de Edwin Carvajal y los artículos con frecuencia publicados en la revista *Estudios de Literatura Colombiana* de la Universidad de Antioquia. Podríamos decir que uno de los ejes principales ha sido rastrear la visión de la ciudad en Caicedo.

Nuestra ruta, no obstante, se dirige a profundizar en una mirada sobre/en/desde el cuerpo en Caicedo y cruzarla con la de

Hijuelos. Para ello nos apoyamos en los estudios sobre cuerpo de la investigadora brasileña, Eliane Robert Moraes, en los que se enfatiza en los efectos de la música, el arte y sobre todo la danza en el cuerpo. En sus términos, la gran revolución del siglo XX ha sido el re-descubrimiento del cuerpo:

(...) la danzarina de los encantos delirantes, para utilizar los elocuentes términos que Des Esseintes describe en su novela *En contravía*, gana notoriedad en la estética de un siglo que se dedicará insistentemente en representar la agonía humana (Moraes, 2017).⁸⁹

La salsa, la verdadera salsa como grito, como canto sagrado, como herencia de fantasmas errantes es un destino fatal para quien se interna en ella, de cuerpo entero. Alguien que no lo haya vivido, podría ver la salsa como algo que apunta sobre todo al goce, a la celebración, a la embriaguez; sin embargo, estas dos novelas nos muestran también otros trayectos. Como un bolero *apalmbichado* de La Lupe, *si vuelvo a cruzar el puente*, de la salsa no se sale más, no hay reversa, no hay vuelta atrás sin *revulu*. Nadie se salva de la rumba, ni con ayuda de gitanas ni de madame Kalalu. Es el caso de los personajes de Hijuelos y de Caicedo en las dos novelas salseras en las que nos internaremos. Son novelas de errancia fatal, son odas tropicales de efervescencia, calor y evanescente saudade:

(...) salíamos felices revoloteando, a emborracharnos en el primer kiosco de cerveza y fritanga que encontrábamos, hasta que el sol se hundía en las montañas y nosotros le nacíamos a la noche recién hecha, cayendo al Parque de las piedras a contar nuestras hazañas. ¡¡Ay, ya no vuelven esos días!! Pero no importa: atrás se quedan, y son la única dicha de mis melodías (Caicedo, 2013).⁹⁰

89 Moraes, Robert Eliane, "O Corpo impossível" (traducción propia). Sao Paulo, Iluminuras, 2017.p.25

90 Caicedo, Andrés. "Que viva la música". Bogotá: Penguin Random House Editorial, 2013. p.191.

Esta es la saudade de la que hablamos como la canción de Machito con Rolando La Serie, “que música más linda”, esa que dice así: “estos sonos recuerdan la niñez/ y los traigo en mi alma para usted”. Este es el tono elegiaco de las dos novelas, de Caicedo y de Hijuelos. Quizá mucho más acentuado en Hijuelos, una novela más extensa, dividida en dos momentos de la vida del personaje principal, César Castillo, cantante de la orquesta Los reyes del Mambo en el Nueva York de los años cincuenta. En el caso de Caicedo, María del Carmen es el fantasma de-rumbándose, en rebeldía perpetua. Castillo llega a la vejez en trance de máxima saudade, vencido. María del Carmen se funde en la extrema vitalidad. Sin embargo, Castillo y María del Carmen tienen en común lo esencial: la pasión devoradora del son, del traqueteo, del retozón (cada uno lo bailaba a su manera, uno en 33 rpm y otra en 45 rpm). Los dos firmarían un manifiesto juntos, es más si se hubieran conocido en alguna rumba, se habrían gozado como almas en pena, que se las lleva el diablo, el mambo-diablo...

Nunca te vuelvas una persona seria

Olvídate de que podrás alcanzar alguna vez lo que llaman “normalidad sexual”, ni esperes que el amor te traiga paz.

Come todo lo que sea malo para el hígado: mango viche y hongos y pura sal, y acostúmbrate a amanecer con los gusanos. Créete Ceiba, que también cría parásitos (Caicedo, 2013).⁹¹

Lo fundamental se refiere en Caicedo a pensar qué sería, –qué habría sido de la vida–, sin salsa. La salsa es el laberinto sin hilo de Ariadna y sin Minotauro. Una vez se entra en ese bembé no hay escapatoria. La vida se desliza, se desprende de su normalidad, se afirma en la inconciencia del ritmo, del son, en la cadencia extenuante que no tiene respiro. Como lo señala María Jaramillo: “la música en la novela se relaciona con el ritual. Con el ritual de iniciación”.⁹²

91 Ibíd, p. 228

92 Jaramillo, María, Andrés Caicedo, notas para una lectura. Revista *Universitas*, Universidad Javeriana, enero de 1986, p 4 en: <http://revistas.javeriana.edu>.

En Caicedo la salsa es un desfase de la vida, una aceleración del cuerpo que arrolla a los personajes:

(...) apuesto a que nadie oye cómo cada chirriar de tacones, cada botellazo en la cara, cada súplica de borracho que resbala, cada bembé formado, cómo todo, todo me llama, cómo todo es mío y la descarga me llama. De no haber conocido nunca este son montuno, habría sido escuálida alma perdida, sin cabuyas por la selva (Caicedo, 2013).⁹³

El otro umbral de las dos novelas es la resaca. La experiencia de la salsa más que de embriaguez, es de resaca, como la novela de Malcom Lowry, *Bajo el volcán*. Al llegar al punto máximo de ebullición en las pistas, en el coqueteo, en el traqueteo, de copas y puntas del pie afiladas, se amanece una y otra vez esperando la siguiente noche, una y otra vez, como un laberinto de sonoridad que se envuelve sobre sí mismo como una experiencia de deriva. Podemos verlo en otros relatos de salsa, como el de Óscar Collazos:

(...) insistió en repasar otra vez las hileras de botellas y el espejo del bar, pensando que en verdad las cosas habían cambiado y que incluso no estaban en las paredes las fotos de Daniel Santos, Pachito ni Celia Cruz, sino unos afiches de toros extraños para él, y detrás del mostrador un hombre que hablaba con la zeta y la ce, mundo extraño para él.⁹⁴

Hablamos entonces de un mundo poblado de extrañamientos, de pasarse de la línea, de no saber encajar en otro espacio distinto al de la salsa. La resaca a la que referimos no es solo física, es ante todo existencial: es resistencia a reducir el repique de los tambores, como le acontecía a César y Néstor Castillo:

A menudo las resacas eran sus mejores momentos de inspiración: en la época en que él y Néstor dormían en

co/index.php/univhumanistica/article/view/10200/8371

93 Caicedo, Andrés. *Que viva la música*. Bogotá: Penguin Random House Editorial, 2013. p.229.

94 Collazos, Óscar, Son de máquina, en Cuervo, Germán. *Historias de amor, salsa y dolor*, p.156

catres en el salón de su primo Pablo, se despertaba –tras una noche épica pasada en salas de baile y en clubs donde también se servían cenas– con la piel y el pelo apestando a tabaco, perfume y alcohol, se sentía arrebatado por la inspiración, y entonces, el rey del mambo se levantaba casi a rastras de la cama, cogía su guitarra de madera de naranjo brasileña, empezaba a rasguitar unos acordes en zapatillas, con un pie sobre el radiador y la ironía y el dolor martilleándole la cabeza, componía una canción (Hijuelos 1991).⁹⁵

Cualquier pausa es peligrosa, es fañosa. La única dicha de las melodías es lo que el escritor cubano Leonardo Padura llamaba, la neblina del ayer. Es el umbral, el limbo que une y separa a César Castillo de María del Carmen. Es una especie de séptimo sello caribeño, ya no la angustia de Bergman sino la de Lavoe en un taxi...

recordó más cosas.

en 1960 había sido la pachanga

en 1962, la bossa nova

en 1965, el Mozambique y el bugalú

a partir de aquel momento ya no tenía ni idea de por dónde iban las cosas⁹⁶

Las cosas iban así, en el mundo de Carmen en los setenta. En contravía del tiempo del mambo de César Castillo, en Cali, bordeando los setenta, con la llegada por primera vez de Richi Ray y la destilación de otros compases, de otras formas de moverse y de sobre-excitar la música, los personajes desfilan de otra manera:

(...) el brillante misterio de las 45 revoluciones por minuto para un disco grabado en 33, invento caleño que define el

95 Hijuelos, Óscar. *Los reyes del mambo tocan canciones de amor*. Barcelona: Círculo de lectores, 1991, p. 56

96 *Ibíd.*, p.345

ansia anormal de velocidad en sus bailadores...el 33 vuelto 45 es como si lo flagelaran a uno mientras baila, con esa necesidad de decirlo todo, para que haya tiempo de volver a decirlo 16 veces más, y a ver quién nos aguanta, quién nos baila. Es destapar el espíritu, no la voz, sino eso turbio que se agita más adentro, las causas primordiales para levantarse a buscar la claridad, el canto. Es volver necesaria y dolorosa cualquier banalidad, porque hay salsa, mamá (Caicedo, 2013).⁹⁷

Esta sensación la vemos confirmada por múltiples cronistas sobre la salsa en Cali, en especial por Umberto Valverde:

Sucedió lo inevitable: Ricardo Ray y Bobby Cruz quedaron asombrados al escuchar sus temas en Cali, especialmente por esos días *Que bella es la navidad*, que se oía en una velocidad diferente a la estaban grabados. Un *disjockey* tuvo esta idea de hacer sonar temas, grabados en 33 RPM, en 45 RPM con el fin de acomodarlo al baile rápido de los caleños, quienes crean la danza en el acelere de sus pies, mientras que los cubanos y los puertorriqueños bailan con la clave (Valverde, 2011).⁹⁸

Dándole una vuelta de tuerca al poema de Jattin, de lo que soy, solo puede acostumbrarse uno a esos cuchillos. La salsa es poesía de lengua tartamuda, como la del mismo Caicedo. La salsa no es una promesa de Apolo, es un escondite pagano que nos conecta con las voces más misteriosas y ancestrales de África. Es una llamada de lo salvaje que rompe la estabilidad del tiempo, que nos hace trastabillar, romper cualquier equilibrio. Esto era algo que afirmaba varias veces en su poesía Jattin:

Descifro mi dolor con la poesía
y el resultado es especialmente doloroso
voces que anuncian: ahí vienen tus angustias

97 Caicedo, Andrés. *“Que viva la música”*. Bogotá: Penguin Random House Editorial, 2013. p.179.

98 Valverde, Umberto, *Quítate de la vía perico*, Espasa, Bogotá, 2011, p.104

Voces quebradas: ya pasaron tus días
La poesía es la única compañera
acostúmbrate a sus cuchillos
que es la única ⁹⁹

Son dos legiones distintas: César, el que baila puro son, solo con cadencia en las caderas, como un hachero, y el de Carmen que baila con fuego en la punta del pie, watusi desenfadada No son irreconciliables, pero riñen, serían *ruñidera* en una pista, ya que como lo recuerda Hijuelos:

(...) la rumba se deriva del guaguancó, que se remonta a su vez hace muchísimo tiempo, a varios cientos de años atrás, cuando los españoles llevaron por primera vez a Cuba ese estilo musical que se llama flamenco, y ese estilo español, mezclado con los ritmos que tocaban los esclavos africanos con sus tambores es lo que dio origen a las formas más antiguas de la rumba. La palabra rumba significa magnificencia.¹⁰⁰

Como decía Blades en un concierto con la Spanish Harlem Orchestra: “de Lavapies a la Habana, rumba es rumba”.¹⁰¹ Como decían los Van Van,

Esa música que mezclamos, hijos y nietos de los africanos/
la que mezclamos con la española, con la francesa y la portuguesa,
la que fundimos viendo la inglesa
por eso decimos que es una sola¹⁰²

99 Gómez Jattin, Raúl, *Amanecer en el Valle del Sinú*, FCE, Bogotá, 2006, p.156

100 Hijuelos, Óscar. *Los reyes del mambo tocan canciones de amor*. Barcelona: Círculo de lectores, 1991, p.330

101 Blades, Rubén. Concierto con la Spanish Harlem Orchestra. En: <https://www.youtube.com/watch?v=wsv4DPsz2PI>.

102 Grupo Van Van. Esto te pone la cabeza mala. En: <https://www.youtube.com/watch?v=0TvrHC4qtgA>

Capítulo 4



LA EXPLOSIÓN EN *ANGELITOS EMPANTANADOS* DE ANDRÉS CAICEDO Y EN 13 CÉNTIMOS DE K. SELLO DUIKER

Juan Sebastián Rojas Miranda

María Camila Rojas Miranda

LA EXPLOSIÓN EN ANGELITOS EMPANTANADOS DE ANDRÉS CAICEDO Y EN 13 CÉNTIMOS DE K. SELLO DUIKER

Juan Sebastián Rojas Miranda

María Camila Rojas Miranda

*La explosión tiene mala reputación, es una buena razón
para preocuparnos.
Con sólo pronunciar la palabra “explosión”, nos ponemos
alertas ante un posible peligro. ¿Qué es lo que nos hace
sentir amenazados y al mismo tiempo nos excita?*

La explosión, entre el cielo y el pantano

La explosión está asociada al fuego, a la muerte, es uno de los nombres del cambio, de lo anormal y del terror. No es cuestión de encerrar el término en alguna categoría, estética, sociológica, filosófica, política, lo que no quiere decir que esté desprovista de ella. De hecho, atraviesa a cada una de ellas. El “especialista” se atrevería a plantear una definición así: es un espectáculo exhibido que genera un cambio puntual o no, anunciado o sorpresivo, en la naturaleza, el individuo, la sociedad, las artes. En literatura, sin ir más lejos, conocemos la explosión llamada el *boom* latinoamericano. Nosotros proponemos trabajar la definición etimológica que nos plantea algo abierto: viene del

latín *explosio* y se trata de “la acción de echar afuera una gran cantidad de energía”.¹⁰³

El autor sudafricano K. Sello Duiker (1974- 2005) de la novela prima *13 céntimos* (2000), y Andrés Caicedo (1962–1977), autor del libro póstumo de tres relatos titulados *Angelitos empantana-dos (o historias para jovencitos)* (1977), tienen en común el espacio donde suceden las explosiones: dentro de uno mismo.

13 céntimos está narrada en primera persona por Azure, un niño negro de ojos azules, habitante de la calle de Ciudad del Cabo. Rara vez duerme bajo techo. Un “depredador” callejero llamado Gerard lo acusa de haberle causado cicatrices y matado a sus propios padres por andar jugando con fuego. Esta escena original vuelve a la memoria del narrador como consecuencia trágica de pasar al acto. De resto, alucina en un mundo de drogas:

Me tumbo boca arriba y miro fijamente la luz hasta que veo medios círculos de fuego. Entonces apago las luces y destruyo la habitación con ellos. Un volcán ruge en mi cabeza mientras lo hago. Cuando el fuego empieza a extinguirse, vuelvo a encender las luces y a mirar fijamente la luz. Hago esto durante casi toda la noche y duermo durante el día. Me digo que me estoy poniendo más fuerte y apago las luces. Empiezo a alimentarme de las luces y a olvidar lentamente el hambre (Duiker, 2016).¹⁰⁴

Azure huye de la realidad con su mente cuando está encerrado, ya sea porque lo secuestran o porque se acuesta por dinero con los blancos en sus apartamentos. De modo que las cuatro paredes tienden a hacer alusión al fuego de la violencia. Lo que explica la necesidad de estallar como un volcán que “ruge” como una bestia en “[su] cabeza”. En este fragmento, Azure está en posición horizontal, como los durmientes, los soñadores y los muertos. Mira una luz creadora en la medida en que, gracias a ella, ve “medios círculos de fuego”, como armas destructoras (“destruyó la habitación con ellos”). El encierro lo incita a ver su entorno incen-

103 Diccionario etimológico. <http://etimologias.dechile.net/?explosio.n>

104 Duiker, K. S. *13 Céntimos* (Baile del Sol). Islas Canarias. 2016

diándose por un poder sobrenatural que lo alimenta y fortalece. Esta compensación mental, contrasta con su condición física de niño hambriento. Es así como el niño divide la mente del cuerpo, pero también los espacios cerrados de los espacios abiertos, el fuego del agua, y el cielo del infierno. La calle hace sentir mejor a Azure. De ahí que diga “duermo bien porque estoy fuera y el aire es cálido. Cuando respiro puedo oler el mar.”

En *Angelitos empantanados* la posición horizontal también invita a ver la paila caliente del infierno (“como si la ciudad estuviera próxima a la peste”):

Heme tendido en esta cama; hace cuánto no lo sé pues he perdido el apetito y nunca duermo, y afuera hacen unos días oscuros y calientes, como si la ciudad estuviera próxima a la peste; no veo que nada se mueva, a excepción del viento y del polvo que trae el viento. Pero los árboles ni se mecen. El empapelado de las paredes, tan desteñado, me recuerda antiguos veraneos. No digo que no haya salido, pues recorrí las calles de esta ciudad que ya no reconozco, o digo: que casi ya no reconozco, porque las cuatro manzanas que aún confluyen en la esquina de Mónaco, y las montañas imperturbables siguen siendo para mí referencias (Caicedo, 2017).¹⁰⁵

Aquí, en el inicio del primer relato titulado *El pretendiente*, el narrador adolescente acomodado no duerme, como Azure. Pero, a diferencia de este, no tiene apetito ni alucina. Solo ve un entorno que parece muerto (“no veo que nada se mueva”; “los árboles ni se mecen”; “el empapelado de las paredes, tan desteñado”) que lo desorienta un poco (“que casi ya no reconozco”). La constatación contrasta con lo que representan los angelitos, que tienen nombres alusivos a las criaturas celestes (Angelita, Miguel Ángel) y apenas reconocen la ciudad por los elementos más cercanos al cielo, a saber, las montañas. Anouck Linck en su libro *Andrés Caicedo: Un météore dans les lettres colombiennes* (Paris,

105 Caicedo, A. (2017). *Angelitos empantanados o historias para jovencitos* (De bolsillo). Cali.

2001) escribe la manera de narrar de los personajes *caicedianos*, en relación con la muerte (“los cadáveres que se pudren”):

A pesar de toda la libertad que tiene a su disposición, el narrador es incapaz de tomar distancia, de verse desde el exterior. Su incapacidad reflexiva es total. La marca de la experiencia, todavía ardiente, no conduce a ninguna reflexión crítica de sí mismo: aturdido, la contempla, la autentifica y luego se deja sumergir nuevamente por la memoria. Atrapado en la espiral de los recuerdos, regresa al presente solo para sentir su dolorosa influencia: el presente del discurso es el tiempo del confinamiento, del estancamiento, y no, el tiempo del *progreso*. Las prerrogativas relacionadas con su posición en el tiempo se invierten: así el yo del presente, desprovisto de capacidad reflexiva, está compuesto solo por los restos del pasado, está empobrecido. Es en este campo de batalla donde no crece pasto nuevo, mientras que los cadáveres ya se están pudriendo. Increíble inversión, considerando la capacidad crítica que su estado le confiere al narrador.¹⁰⁶

Tanto en K. Sello Duiker como en Andrés Caicedo, el entorno evoca la muerte y la animalidad. Así, la naturaleza es tratada casi como un personaje (el volcán ruge en la novela sudafricana y las montañas son “imperturbables” en la obra del colombiano). Asimismo, los angelitos y Azure ven lo que los demás seres humanos ignoran. Los primeros presienten la peste, castigo divino de las tragedias, y el segundo descarga sus visiones incendiarias, a menos de oler el mar que le provoca sosiego.

Explosión según una melancolía fría y una caliente

En ambas obras, la acción de explotar obedece a un proceso: se reconoce la gran cantidad de energía, se vehicula y se consume.

106 Linck, A. (2001). *Andrés Caicedo: Un météore dans les lettres colombiennes* (L'Harmattan). Paris.

Por un lado, en Andrés Caicedo, una melancolía fría, un fuego que hiela pone a los angelitos a ver la muerte en su entorno, luego estos buscan esa muerte ligada al fuego amoroso (Angelita) hasta que mueren. Por otro lado, en K. Sello Duiker, Azure se encuentra encerrado y alucina para liberarse, hasta creer que está incendiando su habitación. Sí, para retomar las palabras del escritor Jean-Paul Sartre, “el infierno son los otros”, cualquier cosa a su alrededor enciende la mecha explosiva de los angelitos de K. Sello Duiker y Andrés Caicedo.

En K. Sello Duiker la explosión se debe a la imposibilidad de Azure de ser como las gaviotas.

Tienen plumas blancas y las cuidan, nunca se ve a una gaviota con las alas sucias como a algunas palomas. Las gaviotas tienen orgullo, siempre se lavan en el mar con agua fría. Como yo. Cuando llegué a Ciudad del Cabo, miraba mucho a las gaviotas. No son estúpidas como las palomas. Las palomas son estúpidas porque dejan que las usen. ¿Cuándo se ha visto que alguien use una gaviota como ave mensajera? Nunca.¹⁰⁷

Desde el comienzo de la novela, Azure en un discurso argumentativo (sustenta, da ejemplos, hace preguntas retóricas) categoriza los animales urbanos según su comportamiento. Así las ratas son como los marginales que viven bajo las cloacas y, por su parte, las palomas son estos mismos marginales que obedecen siendo útiles para la gente (“ave mensajera”). Solamente cuando se baña (“Como yo”) o cuando se refugia en una cueva, en una montaña periférica de la ciudad, puede ser como las inteligentes, orgullosas y limpias gaviotas. El inconveniente es que este aislamiento también despierta el depredador en él, llamado “T-Rex”, haciendo alusión explícita a la película *Jurassic Park* (1997). Ese que lo impulsa a incendiar la ciudad. Así, Azure está entre el fuego y el agua, cierta animalidad pacífica y la agresiva bestialidad. Esta última no se manifiesta en los discursos argumentativos. Al contrario, va de la mano de una

107 Duiker, K. S. (2016). *13 Céntimos* (Baile del Sol). Islas Canarias.

escritura más emocional y desordenada (los diálogos de Azure con sus compañeros de la calle; las alucinaciones). De manera que el protagonista queda dividido entre la gaviota (a lo cual se identifica racionalmente) y lo que puede ser: el T-Rex, como Gerard que le prohíbe a Azure usar una chaqueta naranja porque esto implicaría que hubiera dos depredadores en un mismo territorio salvaje. Al final, cuando muere Gerard, Azure se pone la chaqueta como anunciando el reino de un nuevo tiranosaurio explosivo.

La imposibilidad de ser lo que se quiere y no lo que se puede también se ve reflejada en la segunda novela del autor, como lo señala la crítica literaria Anaïs Héluin:

Desde su publicación en 2001 en Kwela Books, *La Violencia silenciosa de los sueños* se convierte en un libro de culto, y esto, gracias a la delicadeza de su pintura de un joven sudafricano que lucha por existir fuera de los marcos anteriormente impuestos. Al centrarse en las paradojas y las rarezas psicológicas de esta generación, K. Sello Duiker supo, en esta novela, superar la cuestión del color, central en la literatura de esta época. Este joven escritor negro –uno de los pocos de la generación de Mandela– autor de *Thirteen Cents* (su primera novela, publicada en Francia en ediciones Yago en el 2010) expresó en toda su complejidad el sentimiento de extrañamiento, de absurdo que reinaba entonces entre los suyos. Y que lo empujó al suicidio a la edad de treinta años.¹⁰⁸

108 Texto original en francés : “Si dès sa publication en 2001 chez Kwela Books, *La Sourde violence des rêves* devient un livre culte, et ce, grâce à la finesse de sa peinture d’une jeunesse sud-africaine qui peine à exister hors des cadres jadis imposés. En s’attachant aux paradoxes et aux bizarreries psychologiques de cette génération, K. Sello Duiker a su, dans ce roman, excéder la question de la couleur, centrale dans la littérature de cette époque. Ce jeune écrivain noir – un des rares de la génération Mandela – auteur de deux autres romans (*The quiet violence of dreams*, Kwela Book, 2001, et *Thirteen Cents*, publié en France aux éditions Yago en 2010) a dit dans toute sa complexité le sentiment de déshérence, d’absurde qui régnait alors parmi les siens. Et qui l’a lui-même poussé au suicide à l’âge de trente ans.”

13 céntimos no es una novela pluri-vocálica como la segunda novela de K. Sello Duiker. Esto puede acrecentar la sensación de que el niño Azure, único narrador, está solo contra un mundo que lo roba, se aprovecha de su fragilidad física y emocional para atacarlo y, encima, lo esclaviza. De ahí que él esté siempre a la defensiva.

Sé lo que es el miedo. Sé lo que significa tener miedo, estar siempre alerta. Sé lo que significa oír tus propios latidos. Significa que estás solo. El mundo te observa, pero solo puedes oír la música. La música enloquecida de los radios de las bicicletas y los coches que aceleran. Sé cómo es oír tu propio miedo latiendo en tus oídos. Sé cómo es morderte las mejillas por dentro para controlar el miedo. Sé cómo es morderte las uñas hasta que te duelen los dedos con todo lo que tocas. Conozco el miedo. Y lo odio. Vivo con él todos los días. Las calles no son seguras. Son caminos al infierno, hechos de brea.¹⁰⁹

La reiteración del verbo “saber” denota insistencia en dos niveles distintos. Por una parte, a nivel retórico se usa para convencerse a sí mismo, pues la narración no está dirigida a nadie. Azure puede ignorarlo todo, pero al menos está seguro de algo: tiene miedo. Nombrar lo que odio (“conozco el miedo”) es una manera de sentir menos miedo. La razón palía en algo el sufrimiento. Por otra parte, decir “saber” reiteradamente es insistir a nivel emocional. Así como en el bajo mundo de Cali, a alguien perseguido por un sicario se le llama “enamorado”, Azure parece amar el odio. Solo piensa en él, como si fuera un dios omnipresente que lo habitara (“Vivo con él todos los días”). De ahí que el “miedo” sea el mundo que “te observa”, tenga un corazón propio (“oír tu propio miedo latiendo en tus oídos”) y deba ser controlado así sea haciéndose daño a sí mismo (“morderte las mejillas por dentro”), convirtiendo el entorno en un lugar invivible (“infierno”) por la paranoia. Pues Azure insiste en que, a pesar de no verlo, escucha el miedo en lo que más tiene una ciudad, es decir, los carros. Y también tener miedo es una experiencia invivible por el dolor

109 Duiker, K. S. *13 Céntimos* (Baile del Sol). Islas Canarias. 2016

(“te duelen los dedos con todo lo que tocas”). Como el miedo no puede ser expulsado se acumula hasta explotar. Para ello, ayuda el modo violento de hablar de los adultos. “–Me cago en Mandela– lee Richard en voz alta cuando llegamos al piso de arriba. Lo dice como una contraseña, como algo que dijera cada vez que viene.”

110

Azure vive desvinculado de cualquier contrato familiar, social y político. Aquí la política que podría favorecerlo, es desvirtuada para ser usada como vulgar código para las relaciones entre bandidos. “Me cago en Mandela” quiere decir que no le importa, pero también que rechaza al personaje histórico de su país. Esta es la única vez que se menciona la política y sucede en boca de un adulto. Azure no puede ni escoger su apodo. No tiene identidad, así como en la segunda novela del autor, el protagonista Thsepo se convierte en Angelo. A Azure, el bandido Gerard lo apoda Ojos Azules y luego Azul. Son ángeles marginalizados por el mundo cruel de los adultos. “–¿Cómo te llamas, Ojos Azules? dice por fin. –Azure. –¿Qué clase de nombre es ese, Ojos Azules? –El que me dio mi madre.”¹¹¹

Al contrario de lo que se podría pensar, el color de sus ojos no es algo positivo, ya que los bandidos como Gerard lo ven como un negro que pretende ser blanco. La agresividad de Gerard es manifiesta al repetir el apodo del niño y al dudar de que un nombre como Azure sea posible. A estas alturas de la novela, Gerard ya lo había golpeado tanto que acabó mandándolo al hospital. No es posible tener un apodo bonito y menos imitar a las gaviotas en las calles de Ciudad del Cabo.

La melancolía caliente, por oposición a la melancolía fría de *los angelitos empantanados* de Andrés Caicedo, hace de Azure un angelito encovado que huye de la violencia de la calle a la montaña. Los angelitos de Andrés Caicedo son sus propios narradores, como ocurre en la novela de K. Sello Duiker. Pero, en Andrés Caicedo, los narradores son gente que vive con sus

110 Duiker, K. S. *13 Céntimos* (Baile del Sol). Islas Canarias.2016.

111 *Ibíd.*

padres con un nivel social acomodado. Y viven sus experiencias normalmente en dúos o tríos, cada uno, para retomar las palabras del poeta Antonio Machado, en “guerra con [sus] vísceras”. No necesariamente la violencia que conocen viene del exterior, como en el caso de Azure. Viene de lo que ven.

La verdad es que aquel riachuelo me desagradó profundamente: en el fondo había muchas piedras en las que cantaba un abundante caudal de aguas más bien negras, ¡pero era tan bello y desprevenido su canto, y tan repugnantes eran aquellas aguas, burbujeantes en aceite! Tal desproporción me aguijoneó a tal punto que por un segundo, solo por un segundo, experimenté una incapacidad intelectual de ver con gozo a las personas. Me apreté el estómago con las manos, cerré los ojos para no ver aquella espalda enfundada en una camisa de cuadros de hombre. Deseé entonces haber estado solo. ¿Digo, produce a todas estas algún sonido? ¿Escarbé la hierba en mi revoloteo, en mi malestar? No lo sé (Caicedo, 2017).¹¹²

Es un momento de angustia (“malestar”) en el río porque el narrador del relato *El pretendiente* ve aguas negras, antinaturales (“burbujeantes en aceite”) pero que “cantan” al entrar en contacto con las piedras, es decir, ve la muerte incluso en medio de lo bello, lo que le impide disfrutar por completo el paisaje. De ahí que se use el “tan” tanto para lo “bello” como para lo “repugnante” en una frase exclamativa. El narrador torna dramática su observación al combinar sus sensaciones físicas con palabras para medir como “tal”, “tal punto” e insistencias como “por un segundo, solo por un segundo”. Esta medición en cantidad (“desproporción”), grado (“tal punto”) y tiempo, contrasta con la pérdida parcial de la conciencia que es expresada en forma de preguntas (¿produce? ¿escarbé?). El entorno no se vuelve hostil como en la novela de K. Sello Duiker, sino desagradable. Lo que es una diferencia crucial, si para Azure lo hostil debe ser quemado, para los angelitos empantanados lo desagradable

112 Caicedo, A. (2017). *Angelitos empantanados o historias para jovencitos* (De-bolsillo). Cali.

debe volverse agradable. Sin embargo, ambos tienen una escritura oral, hipersensible, reiterativa, dramática para describir detalladamente el sufrimiento, usando términos técnicos en el caso de Andrés Caicedo (“incapacidad intelectual”). Una vez instalada la angustia en los personajes, la escritura de ambos autores no es la misma. En K. Sello Duiker las frases siguen siendo mayoritariamente cortas, seguramente para darle credibilidad a la narración de un niño, con una gramática menos compleja que la de los personajes *caicedianos*. Pero sobre todo para relegar la angustia, el miedo del narrador al terreno de lo indecible, donde la razón tranquilizante no puede llegar. En cambio, la escritura de Andrés Caicedo es más ágil al tener pocos puntos y, más bien, comas para indicar largas enumeraciones. En el segundo relato *Angelita y Miguel Ángel*, este último personaje demuestra cómo la palabra desenfrenada como el cauce de un río hace parte del lenguaje de la angustia. Según Anouck Linck “la angustia expresa el drama del adolescente: aspira a la plenitud, pero se desgasta en esfuerzos vanos”¹¹³. Así, los angelitos empantanados conocen dos modos de observar. El de la razón casi científica, y el de la angustia que dejan las palabras desprovistas de sentido, como pájaros pálidos.

Luego todo me fue saliendo facilito y fui haciéndole historias cuando las palabras en sí no contaban ya una historia. Le hablé de paraísos artificiales y lují lujá, del color de su pelo, de dos de mis dedos tocando su pelo, de que me gustaría coger y chuparle el pelo, de la casa de la colina, de familias enteras destruidas por una casa, de la primera vez que Irma la dulce me llevó al campo, al cine, al mundo, me besó en la cara y me quitó sus besos, de la Historia Patria, de una vez que ganó el América y la gente del Deportivo Cali alquiló policía para que echara bala, del Ventanal de la bella Abigail Smith, de la luz que entra a mi casa, del beso que ella me daría cuando yo acabara de contarle todo esto, te creo tan infalible, no me lleves a la ruina, ni que fueras mi alegría. Y cuando me cansé de

113 Linck, A. (2001). *Andrés Caicedo: Un météore dans les lettres colombiennes* (L'Harmattan). Paris.

hablar tanto me quedé allí sentado, vuelto una picha.

Entonces fue cuando vine a saber que el exceso de charla también produce angustia (Caicedo, 2017).¹¹⁴

A diferencia de Azure, Miguel Ángel está conectado con la actualidad, la cultura, el deporte, la historia, su sociedad (familia y vecinos), los recuerdos gratos de los inicios de su experiencia sexual. Puede hablar de poesía (“paraísos artificiales” puede hacer referencia a la obra del poeta francés Charles Baudelaire) y sobre todo puede comunicar. Azure habla con los demás solamente para sobrevivir. Mientras que Miguel Ángel habla con la voz y con el cuerpo con los demás angelitos. El resultado puede ser sentirse más a gusto con el mundo y menos angustioso. Cuando esto sucede, cuando se vuelve agradable lo desagradable que produce angustia, la escritura de Andrés Caicedo se vuelve erótica.

Nada importa si total, hundimos la cabeza entre tus senos y chupamos tu pelo como si fuera apio. Adivinamos lo que está sintiendo tu cuerpo cuando tus rodillas nos golpean, nos maltratan en su orden de que convirtamos todo lo que te pertenece en una bella masa líquida. Y vemos nuestras caras retratadas allí donde sabes que está la palabra felicidad escrita de la forma más desconocida. [...] Repetía que solo nos tenía a nosotros, que fuera de nosotros no existía nada, porque juntos conjurábamos a la eternidad. Nos empujaba hasta el borde de la cama. Descolgaba las piernas y nosotros, apoyados sobre la pared, nos tirábamos de cabeza por el único camino que había en el mundo (Caicedo, 2017).¹¹⁵

Si para Azure la salida del infierno pasa por contemplar a ciertos animales, huir a la naturaleza y tener alucinaciones, para Miguel Ángel el camino al cielo pasa únicamente por el sexo, cuyo campo semántico está ligado a lo bello, al agua (“bella masa líquida”), la

114 Caicedo, A. (2017). *Angelitos empantanados o historias para jovencitos* (De-bolsillo). Cali.

115 Ibíd.

felicidad y la eternidad. Angelita es convertida en un agua tan clara que puede reflejar los cuerpos de sus amantes, lo que los puede calmar. Esta transformación en espejo connota el sudor y la intensidad de la orgía. El estilo observador de la narración cobra un sentido especial ya que es cuestión de dirigirse a Angelita (“tus senos”, “tu pelo”, “tus rodillas”), convertida en un objeto comestible, comparado al apio. El camino al cielo implica la aceptación de Angelita a ser objeto. Solo así es posible pasar del yo al “tú” para terminar hablando de “nosotros”. En Andrés Caicedo, los angelitos sobreviven a su melancolía fría en las mieles de sexo. Sino acaban asesinados por la selva de cemento que es la ciudad, tal como ocurre en el tercer relato titulado *El tiempo de la ciénaga*. O se van (“mi amigo de la pura desesperación se fue de Cali buscando el mar”)¹¹⁶

En cambio, en K. Sello Duiker, el angelito encovado calma su melancolía caliente alienándose por completo y llegando hasta ver el mundo en llamas. Así termina la novela:

Una explosión infernal llega del cielo. Cuando las bolas de fuego caen de arriba producen un sonido aterrador como una máquina poderosa que partiera algo vivo. Nada parece poder escapar. El sol gobierna y es inclemente. Sé lo que es el miedo. Respiro profundamente y aguanto un rato la respiración. Cuando suelto el aire, abro los ojos. He visto el centro de la oscuridad. He visto el esclavista de la oscuridad y es un loco cabrón.¹¹⁷

Ambas melancolías, ambas maneras de expulsar la energía y de explotar, podrían explicar los destinos biográficos de Andrés Caicedo y K. Sello Duiker. Este último se suicida a los 30 años quemándose. Según las palabras de Anaïs Héluin:

Un destino similar al del colombiano, Andrés Caicedo, quien antes de suicidarse a la edad de veinticinco años describió él también en *¡Que viva la música!* el descenso

116 Caicedo, A. (2017). *Angelitos empantanados o historias para jovencitos* (De-bolsillo). Cali.

117 Duiker, K. S. (2016). *13 Céntimos* (Baile del Sol). Islas Canarias.

a los infiernos de un grupo de jóvenes. Sobre todo el de María del Carmen, una pequeña burguesa de diecisiete años que descubre el mundo de la noche y se pierde en este por el baile y las drogas. Ambas consideradas como obras maestras, estas novelas están escritas en un lenguaje muy oral, lleno de inventiva que se escucha en las calles. Por supuesto que cada prosa tiene su carácter. En el caso de Caicedo, el lenguaje específico de la salsa suda el desencantamiento de los años 1970, donde las esperanzas revolucionarias se desvanecen. En Sello Duiker, una mezcla de términos afrikáans y de jerga de los townships traduce el ideal sudafricano de una nación arco iris, que todos en la sociedad de Ciudad del Cabo niegan.

Aun así, estos trabajos son lo más parecido que pueden ser dos novelas de diferentes culturas. Sin duda, el destino trágico de los autores tiene su peso. ¿Por qué exactamente? Imposible de decir. En cualquier caso, esta comparación nos invita a considerar la cercanía de la relación entre *La Violencia silenciosa* de los sueños y la biografía de Sello Duiker. Al igual que su Tschepo, este último pasó por todas las drogas. Se quemó, y antes de desaparecer prematuramente depositó en su texto un poco de este ardor. De ahí un carácter orgánico que pasa, entre otras cosas, por un tratamiento particular de la sexualidad.¹¹⁸

118 Texto original en francés : «Un destin similaire à celui du Colombien Andrés Caicedo, qui avant de se suicider à l'âge de vingt-cinq ans décrit lui aussi dans *Que viva la musical* (1) la descente aux enfers d'une bande de jeunes. Celle de María del Carmen, surtout, une petite bourgeoise de dix-sept ans qui découvre le monde de la nuit et s'y perd à force de danse et de drogues. Tous deux considérés comme des chefs-d'œuvre, ces romans sont écrits dans une langue très orale, pleine de l'inventivité qui court sur le bitume. Bien sûr, chaque prose a son caractère. Dans celle de Caicedo, le langage spécifique de la salsa transpire le désenchantement des années 1970, où les espoirs révolutionnaires sont déçus. Et chez Sello Duiker, un mélange de termes afrikaans et d'argot des townships traduit l'idéal sud-africain d'une nation arc-en-ciel, que tout dans la société du Cap dément. // Reste que ces œuvres sont aussi proches que peuvent l'être deux romans issus de cultures différentes. C'est sûr, le destin tragique des auteurs y est pour quelque chose. Pour quoi exactement, impossible de le dire. En tous cas, cette comparaison invite à considérer l'étroitesse des rapports entre *La Sourde violence des rêves* et la biographie de Sello Duiker. Comme son Tschepo, ce dernier est passé par toutes les drogues. Il s'est brûlé, et avant de disparaître prématurément a déposé dans son texte un peu

Sin incurrir en el error de calificar a los autores como personajes de sus propias obras, queda claro que, por donde uno los vea, los nombres K. Sello Duiker y Andrés Caicedo riman con explosión, ya sea helada o no.

de cette brûlure. D'où un caractère organique, qui passe entre autres par un traitement particulier de la sexualité.»

Capítulo 5



LA ÚLTIMA CARTA DE ANDRÉS: EL MITO ENAMORADO

Angélica María Vivas Betancourt

LA ÚLTIMA CARTA DE ANDRÉS: EL MITO ENAMORADO

Angélica María Vivas Betancourt

La obra de Andrés Caicedo ha sido analizada desde muchas ópticas, y desde todas esas aproximaciones su figura tutelar se ha robustecido con el mito de su muerte. Este análisis de la última carta que Caicedo escribió a Patricia Restrepo, constituye una radiografía del tormento que padecía el genio juvenil, pero también de un relato amoroso particular que debemos, cuando menos, mirar con sospecha.

En la modernidad, el mito del amor romántico se concibe como una fusión con el otro, como una pérdida de límites, una simbiosis, una dependencia vital; no obstante, su forma de promocionarse culturalmente enmascara toda esta patología. Tras una estela de magia, la fusión de las almas supone un estado de virtud asumido voluntariamente por los amantes, quienes supuestamente deben disfrutar de ese estado epifánico aunque les resulte tremendamente coercitivo y deben asumir el sufrimiento propio del amor con estoicismo y resignación. De este modo define su alcance Esteban Tollinchi (1989): “algunas de las ideas centrales del amor romántico se relacionan con su carácter cuasi divino, la unión del amor con el sufrimiento y la muerte, la nostalgia por lo infinito y lo inalcanzable en los amores en la tierra...”¹¹⁹

119 Tollinchi, Esteban: *Romanticismo y modernidad. Ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1989, p.382

A partir de esta idea deformada de la afectividad, las sociedades van construyendo conceptos erráticos y cada vez más violentos alrededor del discurso amoroso, y bajo esas lógicas un grueso de la humanidad establece relaciones de pareja, que lejos de resultar saludables, se constituyen en escenarios de violencia física y emocional que soportan como un ejercicio inherente y casi biológico de la condición humana.

Graciela Ferreira (1995), resume el modelo de amor romántico, de este modo:

Entrega total a la otra persona. / Hacer de la otra persona lo único y fundamental de la existencia. / Vivir experiencias muy intensas de felicidad o de sufrimiento. / Depender de la otra persona y adaptarse a ella, postergando lo propio. / Perdonar y justificar todo en nombre del amor. / Consagrarse al bienestar de la otra persona. / Estar todo el tiempo con la otra persona. / Pensar que es imposible volver a amar con esa intensidad. / Sentir que nada vale tanto como esa relación. / Desesperar ante la sola idea de que la persona amada se vaya. / Pensar todo el tiempo en la otra persona, hasta el punto de no poder trabajar, estudiar, comer, dormir o prestar atención a otras personas. / Vivir sólo para el momento del encuentro. / Prestar atención y vigilar cualquier señal de altibajos en el interés o el amor de la otra persona. / Idealizar a la otra persona no aceptando que pueda tener algún defecto. / Sentir que cualquier sacrificio es positivo si se hace por amor a la otra persona. / Tener anhelos de ayudar y apoyar a la otra persona sin esperar reciprocidad ni gratitud. / Obtener la más completa comunicación. / Lograr la unión más íntima y definitiva. / Hacer todo junto a la otra persona, compartirlo todo, tener los mismos gustos y apetencias.¹²⁰

Leer este listado de anomalías, es asomarnos a las relaciones de pareja que establecemos, las que vemos en nuestros espacios cir-

120 Ferreira, Graciela. "Hombres violentos, mujeres maltratadas". Buenos Aires: Sudamericana. 2ª edición, 1995, p. 179-189

cundantes; las que transmitimos a las nuevas generaciones; las que dejan cada año cifras lamentables de feminicidios; las que nos convierten en una sociedad que naturaliza la violencia y la viste de boda; las que ven perder el juicio de la gente en cada ruptura sentimental; las que no consideran que la afectividad también pasa por ejercicios de raciocinio y de autocuidado. Con este listado, pareciera que enamorarse es una condena que implica perderse en el otro, hibridarse, y ya si se quiere rendir tributo pleno al amor, padecer ese colapso con suficiente expectativa. Así define este sofisma Paula Sepúlveda (2013):

Esta idea del amor aparece hoy como un hecho incuestionable, como un punto de partida (o llegada) de la felicidad, imposible de ser evitado por mujeres y hombres. Es un estado deseado, pues conduciría a experiencias y emociones imposibles de ser vividas de otra forma. Se nos dice que para llegar a él se presentan una serie de dificultades, que no es fácil conquistar ni de mantener, sin embargo, el precio que se pide pareciera estar más que justificado.¹²¹

La justificación de ese precio hace parte del autoengaño propio del mito del amor romántico, hace parte de todo ese andamiaje conspirativo. En el caso de Caicedo, el precio fue la desesperación y el hastío. La muerte del escritor no tomó por sorpresa a nadie. Luis Andrés Caicedo Estela, había nacido con el inri de la desaparición temprana ceñido a su existencia tan perturbada y extrema como melancólica. Las frecuentes invocaciones a la muerte tampoco fueron novedad entre sus círculos cercanos, y dichas invocaciones tampoco escaparon al universo de su obra, en el que de manera descarnada enfrentaba su negativa a vivir más allá de la juventud; en las últimas páginas de *Que viva la música* (1999), Caicedo escribió: “Bienvenida sea la dulce muerte fijada de antemano. Adelántate a la muerte, precísale una cita. Nadie quiere a los niños envejecidos”.¹²²

121 Sepúlveda Navarro, Paula. El mito del amor romántico y su pervivencia en la cultura de masas. *Revista de Historia Universidad de Cádiz*, Núm. 28, Cádiz: 2013, pp. 103

122 Caicedo, Andrés. *Qué viva la música*. Bogotá: Norma, 1999, p.213

Así como su muerte no resultó sorprendente, tampoco lo debió ser el contenido de la carta objeto de estudio de este texto, y que se publicó años más tarde en *El cuento de mi vida: memorias inéditas* (2007). Esta carta, en la que un Andrés enajenado se dirige a Patricia Restrepo, en el marco de una de sus múltiples rupturas sentimentales, pone de manifiesto una relación tormentosa entre los dos: “mi amor único, mi vida entera, mi redención y mi agonía...”¹²³ A lo largo de toda la carta, el tono de dolor se hace insoportable. Cada párrafo logra que el lector se contagie de esa ansiedad, de esa angustia pavorosa y suicida. Las palabras del caleño son una agonía constante por la ausencia de Patricia, a quien en una misma frase reclama y suplica.

Y es que, el reclamo y la súplica son dos caras propias del discurso del amor romántico, en el que su ideología hegemónica ubica el objeto de amor¹²⁴ en una posición inevitablemente idealizada y adictiva, que supone celos, dependencia, ausencia de libertad, pérdida de autonomía.

Más adelante, la carta de Caicedo reza: “Después de que a lo largo de dos años hemos intercambiado, modificado por el gozo o por el sufrimiento nuestras vidas, después de que he llegado a un grado de dependencia de tu cuerpo, de tu alma...”¹²⁵. Con esta declaración de dependencia física y emocional, inaugura Caicedo su misiva. Cuánto valor requiere hacer semejante afirmación, pero de fondo, cuánta despersonalización, cuanta enajenación mediada por la idea del sacrificio. El sacrificio hace carrera en las

123 Caicedo, Andrés. *El cuento de mi vida: memorias inéditas*. Bogotá: Norma. 2007, p.98.

124 El concepto de ‘objeto amoroso’ es de Erich Fromm, quien llama la atención sobre el amor como la facultad de una persona para relacionarse con el mundo como totalidad, no con una persona determinada, es decir, no con un objeto amoroso; porque en el amor hacia una única persona el sujeto desconoce el resto de la humanidad, de modo que su amor ya no sería una actitud, sino un egoísmo ampliado.

Esa falta de comprensión del amor como actividad genera la idea de que las personas deben encontrar su objeto amoroso adecuado, de este modo lo ilustra Fromm en *El Arte de amar* (2004): “Puede compararse esa actitud con la de un hombre que quiere pintar, pero que en lugar de aprender el arte sostiene que debe esperar el objeto adecuado, al que pintará maravillosamente bien cuando lo encuentre” (p. 63).

125 Caicedo, Andrés. *El cuento de mi vida: memorias inéditas*. Bogotá: Norma, 2007, p.98

narrativas del amor romántico, sin sacrificio no hay amor, es un argumento con el que culturalmente se legitima el sufrimiento en las relaciones de pareja, y el relato erigido por la tradición judeocristiana contribuye a dicha legitimación:

El amor es sufrido, es benigno; el amor no tiene envidia, el amor no es jactancioso, no se envanece; / no hace nada indebido, no busca lo suyo, no se irrita, no guarda rencor; / no se goza de la injusticia, más se goza de la verdad. / Todo lo sufre, todo lo cree, todo lo espera, todo lo soporta.¹²⁶

Si bien, este apartado corresponde a la primera carta que escribió el apóstol Pablo al pueblo de Corinto, y su instrucción original estaba orientada hacia el amor fraternal, la iglesia ha optado por hacerla extensiva a las relaciones afectivas; así pues, con este discurso se adoctrina a las personas en lo relativo a los alcances del amor y su entidad sacrificial. En el ámbito del Eros, un amor que todo lo soporta y que todo lo sufre, fácilmente se puede convertir en un amor nocivo que terminará dañando a las partes involucradas.

La misma carta de Caicedo, en algún momento, hace referencia a las múltiples desavenencias que había entre Patricia y el escritor. “He llamado también a mi mamá, y ella, como siempre, ha quedado de nuevo preocupada, al sabernos en otro acceso de nuestra continua pugna.”¹²⁷ “Otro acceso de nuestra continua pugna”, imposible ignorar el alcance de esta frase, imposible no identificar la magnitud de su revelación; su desafortunada honestidad.

Pero la declaración de ansiedad va más allá. Posteriormente, Caicedo refiere que ha llamado a una aerolínea para saber si hay alguna reserva a nombre de Patricia. Caicedo, evade (como el deber ser obliga en el amor romántico) los principios relativos a la privacidad a la que debería tener derecho su pareja (¿Expareja?).

126 Santa Biblia. Versión de Casidoro de Reina. 1569. Reina I Co 13: 4 - 7

127 Caicedo, Andrés. *El cuento de mi vida: memorias inéditas*. Bogotá: Norma. 2007, p.99. No se debe perder de vista el término pugna, que nos remite sin duda al enfrentamiento, la lucha.

Cuando menciona que ha llamado de manera infructuosa a la aerolínea lo hace buscando arbitrariamente información sobre ella, pero ante todo, lo hace sobre la base de la especulación. En las elucubraciones ansiosas de Caicedo, cabe la posibilidad de que Patricia viajara fuera de Cali para alejarse de él, pero también es posible que estuviera desarrollando su vida con normalidad. Entonces, su ansiedad se restringía a una cartografía más local, quizás Patricia estuviera en la imprenta Gutiérrez, o donde los Turcos o donde los Mellizos. En la carta, Andrés sugiere que en un rato iría a esos lugares a buscarla, y del mismo modo, refiere que ha llamado en repetidas ocasiones donde Ospina, pero que no está seguro si realmente no está allí o si ella se ha negado. En el imaginario colectivo toda esa persecución puede ser vista como el producto de un amor desmedido, no obstante, todas son formas de acoso, porque si una persona no quiere hablar con alguien, no quiere verle, no quiere que sepa de su paradero, debería poder hacerlo sin que ello genere un operativo de inteligencia para ubicarla y obligarla a hacer lo que ella no desea.

En medio de la escritura azarosa surge además una acusación: “¿Estás en Telecom hablando con el hombre a quien aborrezco con toda mi alma?” Y luego, “Por favor, ven, ven a verme, aunque sea para decirme que has aceptado la propuesta del hombre que odio, que te vas esta misma tarde a dormir con él...”.¹²⁸ Estas dos alusiones son las únicas que, en la carta evidencian una actitud de celos por parte de Caicedo. Los celos constituyen un eje preponderante en todos los esquemas del amor romántico; en esta carta, sin embargo, a pesar de la profunda desesperación, las alusiones celosas no parecen cobrar mayor relevancia, pareciera que la mención al hombre al que aborrece, es protocolaria, como si se tratara de un requisito, un ritual de amor, porque en el amor romántico, los celos y el amor son sucedáneos. Todas estas

128 Curiosamente en el libro *El cuento de mi vida: memorias inéditas* (2007), estos apartados han sido omitidos en la transcripción de la carta, no obstante en el facsímil de la misma que se encuentra en la página 103 de la edición, se pueden evidenciar los dos textos, aunque de manera incompleta en tanto las imágenes correspondientes a las dos hojas, se encuentran sobrepuestos. Por esta razón estos dos fragmentos se han extractado de la versión en digital <http://textosdeandrsciaicedo.blogspot.com/> recuperada el 28 de julio de 2018.

revelaciones, si bien dan cuenta de la profunda desesperación por la que atraviesa Caicedo, también son la prueba inequívoca de la necesidad de control que lo embiste al momento de escribir. La incertidumbre que le genera no saber dónde y con quién está Patricia lo hacen desbordar.

Para nuestro genio juvenil, aquella fue su última noche sin fortuna, la misma noche del bolero que le dio título a su novela póstuma *Noche sin fortuna* (Caicedo, 2002) y que hizo parte de la banda sonora de *El Atravesado* (Caicedo, 2000), en el apartado en que el protagonista contrata un serenatero para que le cante ese único bolero a su prima María del Mar. La canción, al final pudo ser la síntesis de lo que significaba Patricia en la vida del escritor: “Tu diste luz al sendero, en mi noche sin fortuna, iluminando mi cielo como un rayito claro de luna”.¹²⁹ Quizás, cuando Andrés sintió que Patricia ya no estaría más, la luz del sendero de su noche sin fortuna se apagó.

En entrevista concedida años después, Patricia Restrepo manifiesta que ella llegó a su apartamento de la sexta y que Andrés le dijo que se acababa de tomar 60 pastillas. 60 Secobarbitales que al momento acabaron con su rayito de luna.

A más de 40 años de su muerte las especulaciones no se han hecho esperar, algunos de sus más cercanos amigos han indicado que Caicedo se suicidó por amor, otros indican que su suicidio se debió a que le faltaban motivos para seguir viviendo. Como sea, cualquier explicación resulta atrevida, las razones de un suicida escapan a las teorías de quienes lo sobreviven.

Lo que llama la atención de ese romanticismo mítico que se le ha atribuido a la muerte de Caicedo, es la idealización de su amor por Patricia; es el imaginario que ese amor fue tan sublime que lo llevó a la muerte. Pero esta tesis llama la atención no porque dudemos de dicho sentimiento, sino porque con lecturas como esas lo que se está legitimando es la idea del amor que hace daño

129 *Rayito de luna* fue escrita por José de Jesús Navarro (Chucho Navarro) en 1949 y aunque en principio fue interpretada por el Trio Los Panchos, posteriormente son muchos los artistas que han hecho diferentes versiones.

a causa de su magnificencia, del sufrimiento como producto del amor intenso, de la sospecha que genera un amor que no duele, de la pugna como síntoma inequívoco de amor. Bajo esta lógica, los amantes se vislumbran como unos espadachines del romance cuyos combates enaltecen la naturaleza de sus afectos porque recordemos que, *el amor todo lo puede*.

Por este motivo, el amor se expresa culturalmente, pero ha adquirido elementos tan marcados que han permitido que la imagen del amor penetre en el pensamiento de las sociedades, siendo percibido con un carácter universal e inevitable. En el caso del amor romántico, su evolución desde la época del Romanticismo hasta la actualidad ha ido de la mano de la reiteración de ideas como el poder que es capaz de vencer cualquier obstáculo, el inicio súbito fruto de un primer encuentro entre dos personas o la búsqueda del complemento perfecto para la felicidad.¹³⁰

Más adelante, el tono de manipulación se hace *evidente*: “Dame algo de alegría, porque tú eres mi alegría.”¹³¹ Y después: “Patricia, entregaría mi vida a cambio del privilegio enloquecedor de abrazarte, de recostar mi cabeza en tu pecho, y abrazarte, encontrar la seguridad en ti.”¹³² Esa idea de incompletitud, esa noción según la cual mi objeto de amor me proveerá de aquello de lo que carezco, es acaso uno de los mitos más perversos en el discurso romántico. Si adicional a ello, convertimos a otra persona en subsidiaria de nuestra integridad existencial, estaremos dando por sentado que nuestra vida por sí sola es incapaz de ser en libertad. En la carta de Caicedo, esa declaración de inmolación, ese: “entregaría mí vida a cambio de abrazarte”, a la luz del concepto del amor romántico, se establece como el ideal del amor elevado al grado de renuncia.

130 Sepúlveda Navarro, Paula. El mito del amor romántico y su pervivencia en la cultura de masas. *Revista de Historia Universidad de Cádiz*, Núm. 28, Cádiz: 2013, p.109.

131 Caicedo, Andrés. *El atravesado*. Bogotá: Norma, 2000, p.101

132 *Ibíd*, p. 102

En el amor romántico, entonces, nos encontramos con una idea que es clave: somos seres incompletos y requerimos de alguien que nos complete lo suficiente para poder ser felices. Esta idea se va mostrando como un ideal pues cada cual debe encontrar a su media naranja, que tiene las cualidades que el otro/a no posee con lo que aparentemente la unión de ambas personas supone un todo perfecto.¹³³

Más adelante, cuando ya parece que hemos alcanzado todas las formas de enajenación, vienen estos renglones, que no dejan lugar a duda respecto de las actitudes compulsivas de este héroe trágico y abyecto: “No tengo otra cosa que decir además de que no me dejes, no me dejes, no me dejes, no me dejes, no me dejes, no me dejes, no me dejes, no te vayas, no te vayas, no te vayas, no te vayas, no te vayas”. Estos renglones repetitivos, imbuidos en una misma idea, la súplica, refieren acaso el momento más demoledor de esta carta, el más vehemente, el más irracional. Esa plana delirante con la que Caicedo exorciza esas legiones que le hacen temer la soledad, la vida misma, emergen allí para acompañar el último tránsito, la última abyección del héroe enamorado.

133 Sepúlveda Navarro, Paula. “El mito del amor romántico y su pervivencia en la cultura de masas”. *Revista de Historia Universidad de Cádiz*, Núm. 28, Cádiz: 2013, p. 109.

Capítulo 6



LOS SENDEROS DEL MONÓLOGO INTERIOR EN LA NOVELA *QUÉ VIVA LA MÚSICA*

Germán Giraldo Ramírez

LOS SENDEROS DEL MONÓLOGO INTERIOR EN LA NOVELA *QUÉ VIVA LA MÚSICA*

Germán Giraldo Ramírez

La novela *Que viva la música*¹³⁴ en el presente apartado se ocupa de ofrecer una serie de ventanas a los sentidos en que se cuenta. El seguimiento del monólogo interior ofrece a los lectores una manera de sumergirse, identificando una serie de espacios que configuran la novela y la forma como ella es recorrida en una reflexión que se ocupa de manera amplia de las expresiones contenidas. Así se presenta el monólogo interior como un recurso de la intertextualidad: la forma como se mantiene la tensión dramática, conservando el interés en la lectura, la noche de los asesinos en que la juventud del momento expone su odio generacional, la influencia del movimiento Nadaísta en la novela, la presentación de la música y la descripción de los efectos de la droga.

El monólogo interior como un recurso de la intertextualidad.

En los análisis literarios del siglo XX se evidencia un inventario de recursos textuales que propicia los efectos significativos en diversos contextos de lectura. En el

134 Caicedo A. (1986). *Qué viva la música*. Bogotá: Plaza y Janes Editorial.

caso de la intertextualidad de *Que viva la música* se ha apropiado el monólogo interior como una forma de emitir sus enunciados, que comunican emociones y comparten estados de ánimo, ubicando al lector en diversos contextos y dando lugar a diversas situaciones narrativas temporales.

Todas las producciones generadas en el ámbito de los intercambios textuales están determinadas por la intertextualidad con la que se configuran todos los textos. Se trata de un componente indispensable antes que el texto haga su configuración en el mundo narrado. No es un agregado del texto, es imposible configurar un nuevo texto sin otros textos. La textualidad de la novela se nutre de la intertextualidad, tomando otras referencias de diferentes contextos. Se establece un conjunto de relaciones que se acercan a un texto determinado, desde otros de variada procedencia, en algunos casos del mismo autor o de su contexto enunciativo. Es posible también que estos provengan de autores de la misma época o de contextos anteriores que se relacionan con el tejido textual que ha comenzado a configurarse desde el momento en que la producción del mismo se planifica. El texto narrativo se abre camino en su tensión dramática, reuniendo otro material objeto de reflexión de quienes pueden leerlo desde su profundidad. El relato completa sus informaciones con otros textos en la textualización, corrige y llena los vacíos en la corrección del mismo.

El monólogo interior es un recurso de los textos narrativos del inicio del siglo XX mediante el cual se emiten enunciados en primera persona, de uno o varios personajes, comunicando estados de ánimo, extraídos directamente de su consciencia. En el caso de la novela *Que viva la música* este recurso es expuesto entre comillas, denotando los pensamientos de la protagonista y la forma como ella se desenvuelve en cada una de las situaciones narradas. En la novela en cuestión, aparecen monólogos de otros personajes y como se verá, también de naturaleza mixta, en los cuales es el lector que determina el sentido del mismo que como recurso narrativo se desplaza entre los personajes y las situaciones narrativas.

El componente de la intertextualidad ha tenido un desarrollo diferente en el que participan varios autores, pero aparece citado en varias referencias en *Problemas de la poética en Dostoievski*. Bajktin (1998) habla de una polifonía en que se encuentran las grandes obras de reconocidos creadores. Luego, en los años 60 el concepto de intertextualidad lo introdujo la lingüista Julia Kristeva en 1967 en su artículo *Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela* en la revista francesa *Critique*. En dicho texto –que era una reseña crítica de dos libros de Mijail Bajkhtin, *Problemas de la poética de Dostoievski*(1963) y el análisis de la obra *Francois Rabelais*(1965)–, Kristeva acuñó el concepto de intertextualidad como un dialogismo que mantienen los textos en su proceso de estructurarse. Las polifonías expuestas en la novela de Andrés Caicedo *Qué viva la música* son diversas y de variada intensidad en donde aparecen las calles y los sectores de Cali, los versos de las canciones, la música, los ritmos musicales y los corros de las canciones. Los diálogos de los personajes y el monólogo interior de los personajes que son significados en la novela. En diversos autores del siglo XX es un recurso narrativo mediante el cual se exponen pensamientos y reflexiones del autor, pero en los que se toma una distancia crítica frente a lo contado, como enunciados expresados por los personajes en un momento específico de la narración y como resultado del contexto narrativo en el que se expresan las voces del monólogo interior.

Esa figura, en el mundo de las narraciones es una forma como el autor se apropia del recurso de la intertextualidad en diversos ámbitos literarios. En ella, se hace evidente la polifonía o el conjunto de voces que configuran el mundo narrado. En el monólogo interior se exponen las reflexiones del autor, el flujo de su conciencia expuesto en las percepciones de los personajes. Con frecuencia este recurso literario es apropiado de manera diversa por cada uno de los narradores y se puede afirmar que es diferente en cada obra escrita. Para ello, se utilizan frases cortas que intentan un impacto esclarecedor de la percepción del personaje. También se pueden utilizar oraciones compuestas subordinadas que introducen al lector de manera dubitativa en una percepción de transición o de cambio de pensamiento. Se

suele utilizar signos de puntuación como es el caso de la utilización de las comillas para pasar de lo narrado a lo sentido. Otro recurso frecuentemente utilizado es el de hacer oraciones con verbos tácitos en el intento de presentar imágenes impactantes en el contexto de lo narrado. También son posibles las interrupciones mediante el uso de puntos suspensivos, expresiones aclaratorias entre guiones o paréntesis. Intenta cambios de pensamiento o repeticiones dubitativas, mediante las cuales se invita al lector a tener en cuenta nuevos puntos de vista.

Una parte considerablemente importante de estudiosos de las narrativas del siglo XX reconocen su ejercicio como recurso fundamental en la obra *el Ulises* de James Joyce. Se trata de una figura retórica en la que se exponen los pensamientos en un texto en el tiempo o situación en que se hace asociación de ideas en un contexto específico. El monólogo interior hace uso de la personificación, que es una figura literaria según la cual se atribuyen características humanas a ciertos elementos propios de la narración, como el caso del viento en la obra *Luvina* del escritor mexicano Juan Rulfo. En este relato se combinan muy variados recursos del monólogo interior, en el cual el viento se convierte en una figura humana que desarrolla toda una serie de acciones propias de un personaje que cada vez está más ebrio e ilustra su experiencia trabajando en *Luvina*.

La captación del interés del lector

En todas las producciones textuales es de vital importancia la manera como se inicia un relato en cualquier género narrativo. “Soy rubia. Rubísima. Soy tan rubia que me dicen la ‘Mona’, y no es sino que aletee ese pelo sobre mi cara y verá que me libra de esta sombra que me acosa”. Este es un enunciado complejo que expresa una reflexión del personaje que tiene una imagen de sí misma, llena de brillo y detrás de la cual se invita al lector a participar de un programa narrativo que va a exaltar la vida y la muerte.

“Contaré con detalles: al estimado lector, le aseguro que no lo canso, yo sé que lo cautivo.”¹³⁵ La novela invita al lector a escuchar una serie de confidencias que vive y siente la protagonista en la música, al escucharla y bailarla, alienta al lector a vivir una historia de la noche que tiene como referente el abandono de la lectura de *El Capital* en la tercera reunión, día en el cual la protagonista decide mantenerse en el mundo de la música.

Se trata de una novela sobre noche y la vida en la música. El día es presentado como un evento lleno de luces con un sol imponente que convierte los farallones de Cali en “las montañas parecían rodillas de negro”¹³⁶.

“¿Cuánto falta para que sea de noche?”¹³⁷ La vida se desarrolla en una oposición fuerte entre la noche y el día, lleno de luz y con los sabores de la noche aún presentes en los que aparecen varios habitantes que piensan sobre el nacer y el morir, sobre la verdad y la trascendencia al existir en la noche en los lugares donde pernota la rumba. El monólogo interior se desplaza a uno de los personajes que asiste a todos los escenarios de la vida nocturna.

El texto anterior –entre comillas– es enunciado por uno de los personajes que acompañará en un buen tramo la protagonista de la novela. La noche es leída como un conjunto de sensaciones que se asumen con mucho orgullo, donde la vergüenza no tiene razón de ser, porque en ella se la goza. La protagonista dice que la controla y la rinde bebiéndosela toda. Se siente superior a los hombres que caen vencidos por la noche, que tributa en ellos su cansancio vencidos. En cambio, a ella solo se le “desgreña el pelo” dándole aires de estar sola valiéndose por sí misma. El objeto de su conciencia es denunciado cuando se muestra amenazante, vestida de negro y un velo que la obliga a hacer sus contriciones y propósitos de enmienda. En las páginas iniciales, se muestra un personaje criado en las tradiciones religiosas de una ciudad que también despierta y es invitada a vivir la noche. Por eso el sol no va con ella, no es posible quedarse en el cuarto

135 Ídem, p. 5.

136 Ibid. p. 5.

137 Ibid. P. 14.

teniendo pensamientos como los que tiene la gente que va de compras, porque apenas dan la seis de la tarde, ella se tira en la noche. Las interpelaciones al lector son directas.

“Desearía que el estimado lector se pusiera en mi velocidad, que es energética.”¹³⁸ La velocidad que se propone al lector es el mundo de la rumba y la música, no se trata de una historia de una niña bien, que termina con éxito la educación media, se presenta a la facultad de Arquitectura obteniendo el segundo puesto. Se anuncia al lector que se va iniciar una historia con un horario diferente con la que se inaugura una nueva etapa definitiva en la vida de la protagonista. Una etapa que sus compañeras no comprenden porque tienen un sentido de la existencia con otros valores.

Hasta ahora en la novela solo ha aparecido un personaje que es la Mona; dicho personaje establece un diálogo directo con los lectores en el contraste entre la noche y el día, con predicaciones muy ingeniosas al curso posterior de la historia.

¿Cómo no lo había conocido antes? “Porque eras una burguesita de lo más chinche” Este diálogo se produce en una visita al río Pance que es uno de los espacios diferentes a la noche, el cual es una excepción de los espacios en los que transcurre la novela. El monólogo interior establece un diálogo con la amigas del Colegio Liceo Benalcázar. Sus amigas frecuentan los mismos sitios pero con diferente actitud, ante la música, el baile y la rumba. “Que tal vivir solo en la noche, oh. La hora del crepúsculo, con sus nueve colores y los molinos. Si la gente trabajara de noche, porque si no, no queda más destino que la rumba.”¹³⁹

El despertar de la protagonista profundiza más el contraste con la noche al no querer otras opciones que mantenerse en ella con todas las invitaciones que ella conlleva. Aparecen nuevos personajes: Ricardito el miserable y Mariángela. La descripción de los personajes no es minuciosa y prolongada sino que es ilustrada con diálogos y expresiones en las cuales el personaje

138 *Íbid.* p. 19.

139 *Íbid.*, p. 29.

se presenta en una visita en la que se intercalan las acciones y las reflexiones dando cuenta del ser de los personajes. La naturaleza de Ricardito Sevilla, el miserable, es evidenciada en su torpeza, sus dificultades para relacionarse en diferentes ambientes, sus pésimas relaciones con sus padres y el ejercicio de la autocompasión como una constante en el desarrollo de sus relaciones interpersonales. “Es como si una confabulación me esperara en mi camino. La persona que me previene sabe cuándo y quienes, pero me lo dice por miedo y egoísmo.”¹⁴⁰

En cambio, el personaje de Mariángela está lleno de vitalidad, presenta una bella sonrisa. Se habla de la distribución del grupo en las tres esquinas de *Oasis*, la cuarta era la de Mariángela que era admirada y temida. Ella mira la llegada de la noche como un sendero en que se descubría sin importar las amenazas de las sombras durante el día, porque ya llegó la rumba y ellas eran parte esencial en ella. Hay una mutua admiración en la que no solo se comparte el gusto por la música y la rumba, sino que su complicidad llega a tener connotaciones eróticas con mutuo disfrute. “Los hombres son unos tontos. Tú puedes manejar mejor que ellos ese pipí que te meten con tanto misterio”¹⁴¹.

Todos ansiosos de la noche que ya había comenzado y concitaba a los hijos de la droga a una rumba de sábado. Muchos de ellos buscaban reposo de las alucinaciones de la tarde y acondicionaban el cuerpo para la descarga de la noche.

No llegué cansada. Me paré en toda la esquina y la gente dura me tiró respeto. Un embolador con pinta de gusano, con la piel enrollada en surcos en torno al palo del esqueleto, ofreció embolarme mis botas gratis y yo acepté, y mientras el brillaba el cuero yo tiraba el ritmo que salía a puro palo de seis negocios, así que había que sintetizar, dar un solo sonsonete de brincos, así es la música, no le sirven rejas ni ventanas con los postigos cerrados: y aun así se escurre.¹⁴²

140 Íbid, p. 31.

141 Íbid, p. 30.

142 Íbid, p. 34.

El monólogo interior dibuja el contexto espacial nombrando zonas urbanas del norte de Cali con referentes tradicionales, en los cuales se mantienen, como es el caso del Parque Versalles y el triángulo formado por la avenida Sexta y la esquina de Laboratorios Squibb, lugares en los que se busca la fiesta que aparece, de las cuales se escoge la del flaco Flores, acabado de llegar de USA con mucha música nueva. El grupo de buscadores de la rumba de esta noche se va acrecentando al irse sumando hasta no haber en los andenes más y más admiradores de la Mona que permanece en el centro de los caminantes. La llegada a la fiesta del flaco Flores tiene como preámbulo el siguiente párrafo que dibuja todos los programas narrativos inscritos en la novela.

Cada vida depende del rumbo que se escogió en un momento dado, privilegiado. Quebré mi horario aquel sábado de agosto, entré a la fiesta del flaco Flores por la noche. Fue, como ven, un rumbo sencillo, pero de consecuencias extraordinarias. Una de ellas es que ahora esté yo aquí segura, en esta perdedera nocturna desde donde narro, desclasada, despojada de las malas costumbres con las que crecí. Sé, no me queda la menor duda, que yo voy a servir de ejemplo. Felicidad y paz en mi tierra.¹⁴³

La llegada a la fiesta del flaco Flores es una estampa que genera una imagen de una parte de los jóvenes del norte de Cali sometidos a los ritmos de la música en inglés escuchada en ambientes en los cuales circula la droga. La Mona llega y baila sola en el centro de la sala, con paredes sin cuadros y logra que todos se fijen en ella, que vino y se siente el centro de la fiesta. “Desde que ella llega todo cambia”. Todas las imágenes que proyecta este episodio de la novela muestran como la Mona penetra y se instala en la rumba.

La aparición de un nuevo personaje se muestra en la novela a través de imágenes en las cuales ellos participan como acompañantes en las acciones de la novela. El flaco Flores aparece invitando a consumir ácido. “Entonces quiero que abras la boca,” ordenó. La

143 Íbid, p. 31.

Mona sigue en la fiesta y va puntualizando su experiencia en el consumo de ácido.

El relato cambia de orientación del Norte hacia el Sur en una fiesta en el Barrio Miraflores, allí no quieren escuchar música al volumen adecuado para el baile y la rumba. Al salir a la calle y encontrar un cielo limpio oye el llamado de la salsa en un tono que invita a la rumba. Ahora los textos de las canciones van a aparecer como puertas de entrada a un nuevo contexto. «Tiene fama de Colombia a Panamá. Ella enreda los hombres y los sabe controlar». Los nuevos textos van a aparecer en diferentes momentos en los que es asumida la nueva rumba, porque los salseros cantan y repiten sus coros con los cuales festejan ese encuentro. Aparece la música y la letra de los boleros y su sentimiento amargo que se baila con el ritmo de los cuerpos que se buscan y se encuentran.

La noche de los asesinos

En la fiesta del flaco Flores se ha mostrado la casa con las paredes desnudas de cuadros y adornos, en el salón central solo se percibe un único mueble que es el del equipo de sonido. En una incursión a la parte alta de la casa siguen apareciendo cuartos vacíos y al final del pasillo hay un cuarto con muebles cubiertos con sábanas. Mientras se juega saltando en los colchones, aparecen los cadáveres de los papás del flaco Flores y una sirvienta que ha permanecido por mucho tiempo al servicio de la casa.

Es pertinente ahora recordar que el flaco Flores es un consumidor de ácido, e invita a compartir la experiencia a la Mona, protagonista de la novela; en el monólogo sostenido por ella, transmite como una de las sensaciones generadas por el ácido, “da odio hacia los padres, deseos asesinos hacia las sirvientas”. Ahora el relato ratifica esa sensación con todas sus consecuencias.

En esa cama doble había tres cuerpos: los del Doctor Augusto Flores y señora...

Y el cuerpo de la que fue niñera del flaco y había llegado a ser todo en esa casa.¹⁴⁴

Las consecuencias de semejante hallazgo son indagadas cuando la Mona pregunta, si la fiesta es para festejar la muerte de sus padres. Pero Ricardito Sevilla niega esa posibilidad afirmando que el flaco Flores no se acuerda del asesinato. El acontecimiento es presentado a los lectores como una de las referencias que trae consigo la novela, sin un análisis de ninguno de los personajes y de la protagonista que evoca el recuerdo de los padres paseándose por el Parque Versailles.

En las décadas del 60 y 70 en la ciudad de Santiago de Cali tuvieron lugar varios festivales de arte que dividieron la historia de las generaciones protagonistas de dicho festival. La ciudad se mantenía como una aldea de origen campesino con muchas costumbres de tipo religioso y tradicional. Los festivales de arte permitieron se diera rienda suelta a expresiones como la música, el teatro, la literatura, la pintura y en general todas las artes. Con ellas se abrió un espacio donde se rompió con los esquemas, propició la aparición de diversos intelectuales y la ruptura de las hegemonías sociales. Fue una época de búsqueda y encuentros personales.

Entre de eventos estuvieron los festivales estudiantiles de arte en donde la imaginación de los jóvenes llegó hasta las últimas consecuencias; ya no era propio de la juventud contar las historias de los mayores; se leyeron nuevos autores como es el caso de la obra de teatro *La noche de los asesinos* del cubano José Triana (1965), montada por diversos grupos de teatro estudiantil de la época. Los jóvenes de la época dejaron de mirarse en sus padres y comenzaron a mirarse a sí mismos.

Los cadáveres son descubiertos dos días después por una tía del flaco Flores; este termina en el Hospital Psiquiátrico San Isidro, lugar donde se mantiene durante un año con medicamentos, en aislamiento y con choques eléctricos. Fue retirado por una prima que se lo llevó a Dallas Texas, cantando incoherencias en donde

144 Íbid, p. 43.

añora el paisaje de los alrededores de Cali. En otro apartado de la novela aparece este enunciado: “Los muchachos ya se estaban acostumbrando a que la gente se perdiera. Pedro Miguel Fernández ya había envenenado a las hermanas, cosas así hacen que uno, por más joven que sea, se vaya volviendo creyente de todo y devoto de nada.” Existe en la novela una forma de dar cuenta del ejercicio de dicha violencia contra las tradiciones familiares y las actitudes generadas en dichos espacios que la novela enfrenta y manifiesta en los programas narrativos de varios de sus personajes.

Cuando se hace referencia a los programas narrativos puede ser entendido como un sintagma simple de longitud variable, que da cuenta de los hechos de manera sencilla que implican un cambio y transformación del relato que los propone. Son pequeños relatos que se inscriben en las intervenciones de personajes como Ricardo Sevilla, Mariángela y Leopoldo Brook cuyo entrecruzamiento va a fundamentar el relato central complementando situaciones y ejes narrativos que expresan elementos indispensables en la historia contada. Los programas narrativos fueron postulados por Greimas (1987), en su libro *La semántica estructural*. Se considera que son varias las acciones que se entrecruzan en un relato realizando movimientos armónicos en los que se estructuran los sentidos de un texto narrado.

Otro es el caso de Rubén Paces, drogadicto que vibra con la música antillana y la salsa en general, que reconoce la música a través de su trabajo en una tienda de discos en la que los compra a precios especiales y un equipo de sonido que más tarde lo llevará a prestar el servicio de acompañar fiestas programando melodías y ritmos antillanos, mientras se consume pastillas en diferentes presentaciones generando un vómito permanente por la reiteración del consumo de drogas. Este personaje presenta el encuentro de Ricardo Ray y Bobby Cruz en la caseta Panamericana al final de la década de los sesenta.

Los ecos de los manifiestos Nadaístas

Las consecuencias generales inducen al lector a tener en cuenta a varios comentaristas y columnistas de la época que van a realizar conjeturas sobre las influencias últimas del movimiento Nadaísta en Colombia y especialmente en la ciudad de Santiago de Cali.

El nadaísmo fue un movimiento poético fundado en el año 1958 por un poeta joven llamado Gonzalo Arango en la ciudad de Medellín y tuvo repercusiones en las grandes ciudades colombianas, especialmente en Cali. En una época en que la mayoría de colombianos vivían en el campo, se da un proceso migratorio hacia las grandes ciudades que configuran el mapa poblacional de Colombia en los años 60 y 70, según afirma Guzmán (1962) en su libro *La violencia en Colombia*. La población campesina emigra para ciudades como Cali con su carga de costumbres y creencias religiosas de tradición conservadora. El poeta Jota Mario Arbeláez sostiene

El nadaísmo nació en medio de una sociedad que, si no había muerto,apestaba. Apestaba a capuchas de regimiento,apestaba a sotanas sacrílegas,apestaba a factorías que lanzaban por sus chimeneas el alma de sus obreros,apestaba al pésimo aliento de sus discursos,apestaba a incienso de sus alabanzas pagadas,apestaba a las más sucias maquinaciones políticas,apestaba a cultura de universidad,apestaba a literatura rosa,apestaba a jardín infantil,apestaba a genocidios,apestaba a miserias,apestaba a torturas,apestaba a explosiones,apestaba a pactos.¹⁴⁵

Las proclamas y manifiestos Nadaístas son acogidos por diferentes grupos sociales que hacia finales de la década de los 60 se interesa por la cultura y sus manifestaciones artísticas. Refiriéndose a esta experiencia Jotamario Arbeláez ha escrito en el más reciente libro sobre Gonzalo Arango:

145 Arbeláez J. Mito y el Nadadismo Periódico *El País*. Cali, Abril 8 del 2014.

(...) trece años le metimos a la misión pagana y tanto nos ejercitamos en voltear el anclaje que en pleno campo de batalla le rebanamos la cabeza a nuestro aliado satanás y volvimos a Dios las miras. Hoy nuestra espada está en la vaina y la vaina oxidada en el fondo del mar de las deserciones. De todas las sorpresas que pudimos proporcionar ninguna como la que el “Nadaísmo iba a dar a Dios”.¹⁴⁶

Una de esas sorpresas se vislumbra en Andrés Caicedo, quien insiste en el monólogo interior de la protagonista, que es la música; la receptora de los cambios que transforma la vida en las ciudades colombianas acogiendo la música en inglés y toda clase de grupos, comenzando por los Beatles y una serie de bandas norteamericanas y europeas. Pero también comenta “las rumbas en el mar, en cada orgía de Semana Santa en la Bocana”. Hay una definición, de la generación con la que se inician los años 70 y que no quiere reconocer antecedentes a generaciones recién establecidas en Cali.

Me enerva que venga un sabio de esos ya gordo, ya calvo, a decir que toda esta actividad, este desgaste ha sido en vano, que nuestra organizacioncita social no se ha definido, que nombre todas estas tragedias, nada más que como decadencia importada.¹⁴⁷

Cuando la Mona baja las escaleras reconoce “el parricidio, matricidio y magnicidio de Flores” concluyendo con lo que piensa: “Un vínculo de muerte nos une a esta y cada una de las rumbas. ¿De qué serán capaces los otros?”.¹⁴⁸

La fiesta se termina solo con dos hombres en pie, el flaco Flores y Leopoldo y dos mujeres

La Mona y Mariángela y bajo los resplandores del amanecer se dirigen a un nuevo espacio, la casa de Leopoldo. La protagonista

146 Holguin A. *Antología crítica de la poesía colombiana* Bogotá Ediciones tercer mundo. 1981

147 Íbid, p. 52.

148 Íbid, p. 53.

hace una reiteración de no volver a su casa y procede a realizar un monólogo en donde expone sus conocimientos de cine. “El procedimiento de sonorizar una película muda filmada a 16 cuadros: repitiendo fotogramas, de lo cual resulta un barrido, esa es la palabra técnica”.

El comentario es realizado para explicar el aullido de Ricardo Sevilla a la distancia y las imágenes que sugieren acontecimientos ocurridos o imaginados en el conocimiento de un amigo en el cual nunca se ha fijado. Estas imágenes se intercalan con la descripción de los espacios de la casa de Leopoldo y el inicio de la primera canción.

Los sentidos de lo erótico

El sonido genera mucha complacencia en la protagonista y reitera la decisión de irse de la casa de sus padres a disfrutar de la rumba. Es la manera como percibe su pelo que ahora se enreda con el de Leopoldo en una ceremonia erótica que describe su entrega justificada con la compensación según la cual se plantea al lector “la gente comprenderá que esto es lo común en los Estados Unidos”.

Yo siempre había pensado que el acto sexual era, como dijera, un asunto más repartido. En mis melodías, me sabía ausencia, mitad de un hombre que andaría por allí buscándome, como guiado por el signo de no saber a la fija si yo existía o no.¹⁴⁹

Hay una serie de pensamientos que tienen una coherencia interna, que antes han sido planteados por otros personajes, como es el caso del personaje Mariángela en el que se afirma que los hombres no disfrutaban del sexo, obsesionados por la penetración y todos los misterios a su alrededor, que solo determinan el vencimiento por complacencia; la alusión se hace directamente al lector como dando cuenta de una tragedia. “Al final me fue espantando la idea

149 Ibid, Caicedo (1986) p. 67.

de que eso que él tenía y (permítame el lector decirle) me metía, era mío; sin verlo, sin tocarlo casi, lo conocía yo mejor que él”.¹⁵⁰

La sexualidad es descrita como un acto de dominio de las mujeres, un acto de placer que derrumba a los hombres en un abismo donde se saben vencidos y sufriendo los dolores de una derrota que los prepara para el aislamiento a llorar donde menos les duela. Las imágenes que la protagonista trae de las realizaciones sexuales enfrentan también una complacencia incompleta que se explica desde la totalidad de la novela, realizando una síntesis que la lleva a trascender como personaje central de esta. La sexualidad asumida en momentos en que se consume droga generando sentencias sobre su propio cuerpo.

Entonces ya podía susurrar: «pégate a mí», y Leopoldo obedecía de súbito, y yo con todo ese humo adentro sentía era las mil volteretas en el pensamiento, ganas de apretar carne dura, esgrimirla triunfante y desgarrar con ella mis entrañas retorcidas y babosas.¹⁵¹

La sexualidad compartida en el apartamento de Leopoldo es escueta y descrita de manera trascendente, haciendo una lectura que comparte con el lector connotando los efectos de la droga, haciendo del erotismo que muestra dichos momentos sin pretensiones morales y haciéndose testigo de las conquistas de la libertad y el conocimiento de nuevas e impactantes experiencias.

Al cambiar la novela de rumbo narrativo de Norte a Sur hay un nuevo encuentro erótico con un grupo de voleibolistas que la protagonista celebra y comparte con el lector de la siguiente manera:

Los abracé por turno, les dije papitos por turno, les desabroché cada bragueta y me tendí en un lugar clarito con mirada de débil mental. Lástima que a José Hidalgo no le haya dolido casi, pues fue el último y ya la humedad no me cabía.¹⁵²

150 *Íbid.*, p. 61.

151 *Íbid.*, p. 48.

152 *Íbid.*, p. 48.

La aparición del personaje de Rubén Paces muestra a través del monólogo interior unos encuentros rápidos antes de que llegue el sueño o en los momentos en que bajan los efectos de la droga dejando los cuerpos más livianos. El asalto del personaje protagonista se muestra dominante “Iba a grabar en su corazón un dato más para su martirio”, en el cual no hay una entrega, sino un ejercicio de una voluntad que está más allá del ejercicio del amor, ganando una apuesta placentera que deja ganadores y vencidos.

Sí, porque se le puso como una viga, y yo quise bajar por todo su medio, por toda la costura doliente, y sin cerrar la boca fui amarrando los talones en su nuca, y con la mano abajo trabajándole, ay la cara que hizo cuando me le ensarté toda.¹⁵³

Es un quedarse más acá del placer conquistado “le despescuezo el pato, me le como los huevos, y le enciendo el nido”. No se descubre el amor en esa partida, ella salta como “bambú” y él se desliza por la pared con la mirada perdida refugiándose en algo muy parecido a la muerte por haber sido desangrado.

Su llegada al centro de Cali la lleva a ser visitante de varios sitios y a ejercer la prostitución como una manera de morir y sumergirse en las sombras que hacen de la novela una experiencia llena de los sentidos de la muerte.

Saben que aquí me descolgué una noche y que una tardecita me les iré y que se

loca por la rumba.¹⁵⁴

La novela comienza a dejar una síntesis de su recorrido presentando el conjunto de sus decisiones como una forma de saber su existencia desde la manera en que es asumida la noche con la música que identificará durante años el centro de encuentro con la noche, su música y la rumba.

153 Íbid, p. 76.

154 Íbid, p. 50.

La presentación de la música

Inicialmente en el monólogo interior se mencionan las percepciones que se tienen de la música en inglés cuando se asiste a las fiestas y se escuchan emisoras reconociendo que esa es la música que llega al alma de los protagonistas y que la limitación de no saber inglés se sufre, pero es remediada por diversos personajes como es el caso de Ricardo Sevilla, el miserable; él hace traducciones simultáneas de las canciones hasta el punto de atreverse a decir que ha mejorado la calidad de la letra en esa versión en español. El personaje de Leopoldo Brook no solamente comunica los contenidos de las canciones, sino que va más allá, se hace partícipe de la vida de los grupos y de alguna parte de sus conflictos internos de estos.

La llegada a un nuevo espacio de la música se presenta de una manera muy simple con motivaciones que hacen avanzar el relato. Ante la falta de volumen y la corrección al reclamarlo con una acción imprudente para una persona que apenas llega a una casa, sale a la calle y es llamada por los sonidos de trompeta y los golpes en los cueros, con textos en la lengua nativa que son presentados al lector que los conoce y los comparte.

Perpleja, atendí a la bullaranga de aquéllos a quienes estremecía el bembé, un, dos, tres y brinca, butín, butero, tabique y afuero. Mis ojos serían como de pez mirando aquello, nadie se quedaba sentado, esa música se baila en la punta del pie, Teresa, en la punta del pie.¹⁵⁵

Los ritmos y los textos identifican un contexto musical que invita a nuevas percepciones en torno al disfrute de la rumba y el baile. La manera de asumir los nuevos ritmos, de llevar y dejarse llevar la pareja, la concentración al sentir el ritmo que fluye de la música y encuentra en las pistas de baile el llamado de la fiesta en las noches de Cali y en los espacios que van a ser habitados por la protagonista compartiendo su historia que no para porque, en

155 Íbid, p. 53

su concepción, no puede parar porque si ya no aguantan, quiere seguir sumergida en ella.

Con el encuentro con los ritmos musicales hace que aparezca un nuevo personaje, Rubén Paces, que tiene una relación amorosa sin permitirse besar a la protagonista. El apartamento de Rubén es un garaje lleno de música que puede poner a todo volumen porque vive entre ciegos y sordos. La Mona descubre una fecha, 26 de diciembre de 1969, y el monólogo interior se desplaza a un programa narrativo donde Rubén y sus amigos van a compartir sus vivencias en el consumo de drogas y el encuentro con Ricardo Ray y Bobby Cruz en la Caseta Panamericana. Dicho encuentro evidencia el ejercicio de los ritmos salseros en Cali que hasta ese entonces solo escuchaban canciones antillanas de conjuntos cubanos y portorriqueños. En la voz de Rubén expresan como relámpagos utilizando la palabra “maravilla” siete veces. Maravilla de tener los sentidos todos aguzados. Maravilla de reconocerse en ese estado. Maravilla de agobiante y fofa espera. Maravilla de sabor, abría la boca y se envolvía en sus perfumes. Maravilla de tumbao, que a cada caso de miles de personas, el suelo amenazaba con hundirse. Maravilla de sentirse marchito. Maravilla multicolor de todas las camisas, Maravilla siempre con mayúscula.

...hasta que Rubén tocó, Jesús madera y el zapato de charol de Bobby Cruz. Allí donde usted me ve. Y Bobby Cruz se inclinó y le dio la mano.¹⁵⁶

La noche está llena de hazañas que son reconstruidas por los comentarios de amigos de una noche que vivió, pero que aparece en su mente llena de sombras que lo sumergen en el impacto de la salsa ejecutada por un pianista y un cantante maravillosos.

Allí fue cuando se hizo la justificación de esta ciudad – decía Rubén, amargo–. Ricardo Ray inventó el mito.

Se reitera el éxito de Ricardo Ray, Bobby Cruz y Nelson y sus estrellas. Pero la novela recoge la divergencia musical que va a

156 Íbid, p. 72.

permanecer para muchos bailadores y escuchas de la salsa en contra de la música de Los Graduados y orquestas similares que siempre hacen presencia en la Feria de Cali. El monólogo interior recurre a voces en las cuales fija posiciones en donde se ponen en ridículo las expectativas de esa clase de música en el contexto en el que aparecen los ritmos que expresan el sabor de la salsa.

Se comentan las hazañas de los programadores de música de finales de los años 60 y 70 que consistía en poner los discos programados para ser escuchados en 33 revoluciones, se los aceleraba hasta 45 revoluciones. Señala el ansia normal de velocidad en discos como *¿Qué bella es la navidad? ¿O Micaela se botó?* Como costumbre perduró durante varios años en Cali y es presentado como una flagelación a los bailadores para que aumenten la velocidad de decirlo todo con 16 revoluciones más; ese es el vértigo que experimentaba el bailaror con ciertos ritmos de Salsa.

Los efectos de la droga

Los efectos del consumo de droga se establecen en la novela a través del monólogo interior a partir de la situación que condiciona el consumo, el momento en que se experimenta el uso y los efectos en el interior de los personajes y el desarrollo de la novela. Es frecuente el consumo de cocaína, a partir de situaciones de sobriedad como es el caso del primer encuentro entre Ricardo Sevilla el miserable, las caminatas en el Norte de Cali buscando la mejor fiesta, la llegada a la fiesta del flaco Flores. En dicha fiesta aparece como una acción muy fuerte el consumo de ácido.

Después de varios incidentes se describen, desde tres puntos de vista, las sensaciones percibidas bajo los efectos del ácido: es crítica “lo que yo probé, el ácido es lo peor de todo.” Describe las afectaciones en los ojos y la forma en que se percibe la gente agrediendo a los que circundan protegiéndolo. Esa descriptiva de los efectos de ácido, sirve para orientar las situaciones de

la novela como es el caso del asesinato de los padres del flaco Flores. “Da también odio hacia los padres, deseos asesinos hacia las sirvientas”. Y finalmente el ácido genera sensaciones sobre el propio cuerpo, “terror a la primera luz del día, sentirse de física plastilina”. Se precipita un diálogo de muchas interpelaciones, verdaderas preguntas esenciales al sentido de la vida del personaje.

Y ¿cómo encuentra consuelo el que duda sino es capaz de leer, de seguir una conversación sencilla, sin encontrar maldad, miseria destinada a envilecerla aún más?¹⁵⁷

Todos los reproches y reflexiones tienen una sola consecuencia, son expresados en su cuerpo que es descrito de manera muy fuerte afectando a los lectores que habían disfrutado de un personaje seguro, centro de todas las miradas; ahora muestra su pelo color ceniza, la piel azulosa y con escamas. El personaje impetuoso de la Mona, corriendo como un animal que quiere recuperar sus energías en diferentes ambientes que la sacan de la luminosidad de la rumba.

El reiterado consumo de cocaína con el humo de la mariguana, la alegría y el rito con que se celebra su consumo en el apartamento de Leopoldo Brook. Los comentarios generan su consumo y las sensaciones que provoca en cada uno de los personajes de la novela. El consumo de cocaína por vía intravenosa es una experiencia que se comunica al lector con muchos detalles, describiendo las situaciones y sensaciones que el consumo de cocaína aplicada mediante el uso de jeringa como más duradera que aspirada.

Y al inyectarse el líquido, decía:

(...)qué ful tontería que haya gente metiéndosela todavía por las narices, cuando el efecto del chute dura hasta dos horas. Hay que ver lo friquiadas que quedan las narices.

157 Íbid, p. 68.

He conocido periqueros que se han tenido que incrustar tabiques de oro.¹⁵⁸

Los efectos del consumo de la cocaína en muchos jóvenes muestran cómo aumenta la necesidad del consumo permanente y sus efectos en la falta de sueño y la invitación a salir de estados de ansiedad mediante el consumo de otras drogas tales como Mandrax, Mequelon, Apacil, Nembutal, una gruesa de Diazepam, con las que se busca armonizar el organismo, pero siendo conscientes de las afectaciones al sistema nervioso. Los personajes reconocen el deterioro, manifiesto en las costumbres y hábitos sostenidos en las fiestas que comparte con el personaje de Mariángela. Pesadez, falta de intercambio interpersonal, ensimismamiento y falta de sueño.

En medio del ambiente de consumo de drogas, el relato haciendo uso del monólogo interior, muestra un fenómeno de aprendizaje de identidad, en el cual se van haciendo imitaciones que se justifican en actitudes reconocidas en el personaje de Mariángela. “Yo no sé si esto de irse pareciendo a otra persona es ofrecerle al mundo un refuerzo de una personalidad fascinante, o ganas de quitársela al mundo y suplantarla, no con la misma intensidad ni con la misma simpatía, quiero decir, no con tanto éxito.”¹⁵⁹

No era entonces espectáculo agradable ver a dos peladas bailando juntas pero cada una completamente sola, mucho menos cuando cada movimiento era bastante más que meramente parecido al de la otra, y vaya a saber uno a estas alturas quién copiaba a quién o quién se parecía más a la otra para ir perdiendo la imagen propia, o quién, de tanto parecersele, le iba robando la persona, pues la mejoraba o la copiaba tan fielmente que, una de dos, el original o el facsímil se iba a hacer innecesario.¹⁶⁰

Es el consumo de una sobredosis de Valium 10, que la sumió en un profundo sueño del cual no despertó nunca. La Mona la

158 *Íbid*, p. 48.

159 *Íbid*, p. 93.

160 *Íbid*, p. 93.

busca, la llama, pregunta por ella, se imagina que se encuentra en el campo, que se tiene noción de Mariángela, pálida y segura dirigiéndose al centro de Cali, subir al edificio de Telecom y arrojarse al vacío desde el piso 13, con los oídos cerrados por sus manos.

El suicidio de Mariángela es asumido como una manifestación más de la insistencia de un grupo de jóvenes de mantenerse en el mundo de la droga viviendo una serie de sensaciones que explican su muerte, no como una derrota sino como un llamado de atención ante las preguntas por el sentido de una existencia que no se sustenta sino en la perpetuidad de la rumba.

Se describen las sensaciones del consumo de alcohol, la forma como se aturde la visión, el descontrol de la mirada lenta sobre la naturaleza de las cosas que se quieren mirar y los efectos en el cabello, motivo permanente de cuidado, y la observación en la piel y las ojeras al despertar la mañana siguiente.

La novela presenta estampas del paisaje vallecaucano en tardes soleadas, en las cuales se mencionarán de manera reiterada los efectos del sol en los Farallones de Cali, parques como el de Versalles, Miraflores, el Parque de las Piedras, Pance y Jamundí. La última rumba en donde acompañó a Rubén se encuentra en el Parque de la Piedras. Lo hace sin compartir con el lector sentimiento alguno. De una manera rápida aparece el personaje de Bárbaro la aparición de nuevos paisajes del municipio de Jamundí. Bárbaro vivía en un taller, pero no era artesano del barro ni del cuero porque el taller pertenecía a un primo. En este pasaje, la música está en un segundo plano.

Pues con mi amado nos manteníamos Pance
abajo.

¿Haciendo qué?

Bajando gringos.

Así conseguía Bárbaro el merco y le gustaba la acción¹⁶¹

Se trata de las diferentes acciones en los valles de todos los tributarios del río Jamundí y toda una sinfonía de colores en la que se describen los efectos del consumo de hongos alucinógenos, mientras se descarga con violencia a diferentes paseantes extranjeros. En una de esas jornadas se describe en forma muy escueta las acciones de dichos personajes y la ira contenida al agredirlos por su torpeza e ingenuidad. Fue despojado de su dinero y abandonado completamente desnudo. Fue encontrado en pésimas condiciones mentales, tomará un avión para Miami en donde será recibido por sus padres.

La novela describe de una manera detallada el encuentro con un personaje extranjero, acompañado por una portorriqueña. Se genera una serie de agresiones e insultos pero en los cuales se interaccionan confianzas eróticas con golpes al compañero de María Lata Bayo, en medio de los efectos del consumo de una cantidad de hongos. Hay embestidas de violencia y erotismo cuando la portorriqueña se desnuda y es apartada a un descampado a compartir caricias inundadas por las sensaciones generadas por los efectos del consumo de hongos. Se narra el regreso a Cali y la forma como se despide y se da claridad al lector de la muerte de Bárbaro en circunstancias no aludidas.

161 Íbid, p. 135.

Capítulo 7



CIUDAD Y REBELDÍA. LA MIRADA DEL ESCRITOR

Ana Milena Sánchez Borrero

CIUDAD Y REBELDÍA. LA MIRADA DEL ESCRITOR

Ana Milena Sánchez Borrero

*La belleza de la ciudad era, ni más ni menos,
la belleza de sus heridas*

Yukio Mishima

El sol. Cómo estar sentado en un parque y no decir nada. La una y media de la tarde. Camino caminas. Caminar con un amigo y mirar a todo el mundo. Cali a estas horas es una ciudad extraña. Por eso es que digo. Por ser Cali y por ser extraña, y por ser a pesar de todo una ciudad ramera.

162

Qué mejor introducción para referirnos al tema de ciudad en la obra de Andrés Caicedo que este inicio de su cuento *Infeción*, el cual permite abrir las puertas a una concepción de ciudad que se dibuja en las palabras del autor. Además, mencionar un mediodía en la ciudad de Cali, sentado en el parque y solo mirando, es un referente cercano para los caleños. El escenario común, estar sentados en medio de un sol caldeante mirando pasar a los caminantes. El escenario que se perfila de manera diferente y le da un matiz especial a esa misma ciudad “Por ser Cali y por ser extraña, y por ser a pesar de todo una ciudad ramera”¹⁶³. Es un recorrido por ciertos lugares de la ciu-

162 Caicedo, Andrés. *Cuentos Completos*. Bogotá: Alfaguara, 2014, p. 21

163 Ibid.

dad que dan cabida a la construcción de la misma ante los ojos de Caicedo, es como un Virgilio que conduce a Dante en su viaje por el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso. Pero en el viaje que nos ofrece el autor en sus narraciones de la ciudad, solo quedaría el Purgatorio, intermedio entre los otros dos, una agonía muy terrenal. William López lo expresa claramente cuando dice:

La ciudad es en Andrés Caicedo el lugar del odio, de la rebeldía inconsciente, del disconformismo, de la sintomatología de una crisis sin nombre, del rechazo no intelectualizado a un estado del mundo a nombre del otro que no tiene ni nombre ni forma.¹⁶⁴

López consideraba que era una rebeldía inconsciente, sin embargo, lo más consciente en Caicedo era esa rebeldía; por ello, el autor sentía una no pertenencia a los lugares que transitaba, que habitaba y a las relaciones que establecía o que no establecía. Él se sentía un excluido, como muchos otros que buscan desesperadamente un lugar donde sientan que pueden existir. La ciudad le quedó pequeña Andrés Caicedo. “¿Es que sabes una cosa? Yo me siento que no pertenezco a este ambiente, a esta falsedad, a esta hipocresía. Y ¿qué hago? No he nacido en esta clase social, por eso es que te digo que no es fácil salirme ella”.¹⁶⁵

Andrés Caicedo le da una personalidad a ese Cali por medio de sus descripciones; podría decirse que mordaces o cínicas pero así es como ésta se mostraba ante los ojos del escritor; o por el contrario, los sentimientos y emociones de Caicedo es lo que determinaba a ésta ciudad. Calle Quinta, la calle de la Escopeta, barrio Miraflores, Teatro San Fernando, Teatro Experimental de Cali, entre otros lugares que transitaba y habitaba Caicedo, ellos se inmortalizaron a través de sus historias.

Saliendo un poco de la mirada de Caicedo sobre la ciudad, es necesario presentar a Cali desde la historia, para poder com-

164 Caicedo, Estela Andrés. *Angelitos empantanados o historias para jovencitos*. Colección Cara y Cruz. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2002, p.21.

165 Caicedo, Andrés. *Infección*. En *Cuentos Completos*. Bogotá: Alfaguara, 2014, p. 24

prender ciertos aspectos que se mencionan en la obra del escritor. Cali hace parte de una región por tradición azucarera cuyos verdes paisajes de caña de azúcar la caracterizan. Esta industria creció considerablemente después de los acontecimientos que Vásquez (1990) narra en su artículo *Historia del desarrollo económico y urbano en Cali*: “a partir de 1960 se excluye a Cuba de la cuota de mercado americano, crecieron significativamente las exportaciones, la producción de azúcar y el área de cultivo cañero”¹⁶⁶. Un crecimiento industrial que redundó en los ámbitos educativos y sociales. Desde una mirada positiva, Cali estaba en una época de bonanza. Este crecimiento ocasionó una transformación de la ciudad, más allá de lo urbanístico, que dio espacios a nuevas tensiones culturales, sociales, económicas y políticas.

Más adelante, en los años 70 y 80, se presentó el escenario que se describe a continuación:

Las décadas de 1970 y 1980 corresponden a un periodo muy significativo para los habitantes de Santiago de Cali, porque se relaciona con la aceleración de los procesos de modernización que se estaban presentando en la ciudad, desde los años cincuenta y sesenta, promovidos por grupos empresariales y dirigentes locales interesados en el desarrollo económico y urbanístico de esta urbe; por ejemplo, la creación de obras públicas encaminadas al mejoramiento vial, como la ampliación y pavimentación de la calle quinta entre la carrera primera y Santa Librada, lo cual terminó en 1966; el mejoramiento de la Autopista Suroriental, cuyos trabajos se habían iniciado en 1961 y se aligeraron a raíz de la solicitud hecha por los caleños en 1967 para que Cali fuera la sede de los VI Juegos.¹⁶⁷

166 Vásquez, Edgar. *Historia del desarrollo económico y urbano en Cali*. *Boletín Socioeconómico* No 20. Abril 1990, p. 5. Recuperado de: <http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/10893/5486/1/Historia%20del%20desarrollo%20historico%20y%20urbano%20en%20Cali.pdf>

167 Otero Buitrago, Nancy. *Los escritores en Cali y sus mundos culturales. Aportes para una historia cultural de la ciudad. Años 1970 y 1980*. Artículo recuperado de: https://repository.icesi.edu.co/biblioteca_digital/bitstream/10906/70333/1/escritores_cali_culturales..pdf. Este trabajo es fruto de los resultados obtenidos por

La llegada de los Juegos Panamericanos potencializó ese crecimiento, la construcción de nuevos escenarios para un evento de tal magnitud trajo consigo nuevos grupos culturales en búsqueda de mejores opciones laborales, en especial, de la región Pacífico. Con ello, una transformación y enriquecimiento cultural; el baile, la música, el cine y el teatro, ofrecieron valiosas alternativas para los caleños y los nuevos habitantes de la ciudad.

La salsa envolvía los escenarios de la ciudad, los del barrio. Tanta fue la demanda, que se crearon escuelas de Salsa en la ciudad cuyos adeptos crecían cada vez más; se profesaba una especie de “religiosidad” de esta música traída tiempos atrás al son de tambores africanos. Y Cuba también dejaba huella con el *Guanguancó*, el *Son* y el *Mambo*, que se convirtieron en parte de una cultura de la música en la ciudad. La calle *Quince*, la *Octava* y el famoso *Juanchito* se convirtieron en lugares emblemáticos de las rumbas caleñas.

El cine y el teatro son dos espacios en los cuales Andrés Caicedo se sumergía y lograba encontrarse con aquel que intentaba dar una respuesta, pero al final la obtuvo de otra manera. El cineclub y los grupos literarios hicieron parte de sus actividades. La juventud se volcaba a buscar alternativas por medio del arte para manifestar su inconformismo hacia el mundo adulto, y en eso fue admirado el joven escritor.

Cali, durante las décadas de 1970 y 1980, gozaba de un ambiente cultural muy rico y muy diverso, que ofrecía múltiples posibilidades de esparcimiento cultural para sus habitantes, reflejadas en el disfrute del baile, la música, el cine, el teatro y la expresión escrita. La preocupación

Hoover Delgado, Jefe de Departamento de Humanidades de la Universidad Icesi; Nancy Otero, Historiadora y Especialista en la Enseñanza de las Ciencias Sociales, Historia de Colombia. Aspirante a Magister en Historia; Hanni Halil, Historiadora, Magister en Historia Cultural, Adrián Alzate, Sociólogo, Magister en Historia, y Camila Gómez Afanador, Profesional en Literatura y Estudios Culturales, de la Universidad de Los Andes, en el marco del Proyecto de Investigación Estudio de Publicaciones Culturales en Cali, años 70 y 80, desarrollado desde el Departamento de Humanidades, de la Universidad Icesi, a través del grupo de investigación Nexus, de la Facultad de Humanidades, y el Grupo Seminario de Historia Cultural.

por la escritura, fue un aspecto en común que caracterizó, en los años setenta, a muchos jóvenes, especialmente universitarios y profesionales formados en literatura, filosofía, ciencias sociales, comunicación social, cine, teatro, entre otros.¹⁶⁸

Estas breves descripciones de la Cali en los años 70 y 80, tienen un propósito; si bien las tensiones y problemáticas de la época eran de consideración, no se puede negar que a su vez fue una época de florecimiento económico y cultural. La juventud en los colegios y universidades buscó sus propios espacios en la ciudad, encontrándolos, y al mismo tiempo que ésta crecía a nivel urbanístico, crecieron las ofertas de grupos de intelectuales para mostrar la cultura caleña.

Fueron varios los factores que, durante esa época, propiciaron un cambio significativo en la escena cultural caleña, trayendo consigo importantes impulsos de renovación. La agitación política de fines de los sesenta, animada entre otras cosas por los levantamientos juveniles de mayo del 68, trajo consigo la irrupción pública de nuevas generaciones, ansiosas de ganar para sí un lugar en la sociedad desde el cual hablar con voz propia. Trasladado al campo artístico, ello significó la emergencia paulatina de un conjunto de escritores, poetas, artistas plásticos, cineastas y dramaturgos que, sin estar necesariamente conectados entre sí, tenían en común un interés por desarrollar un trabajo “novedoso”, alternativo, crítico e independiente de los actores e instituciones culturales tradicionales, capaz de promover un cambio significativo en la delimitación y composición de la escena cultural de la ciudad.¹⁶⁹

168 Otero Buitrago, Nancy. *Los escritores en Cali y sus mundos culturales. Aportes para una historia cultural de la ciudad. Años 1970 y 1980*, p. 11. Artículo recuperado de: https://repository.icesi.edu.co/biblioteca_digital/bitstream/10906/70333/1/escritores_cali_culturales.pdf

169 Alzate García, Adrián; Otero Buitrago, Nancy. *Revistas culturales en Cali. Acercamiento a la modernización cultural caleña entre las décadas de 1970 y 1980. Revista CS*, núm. 9, enero-junio, 2012, p. 204. Universidad ICESI Cali, Colombia. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476348372007>

Ahora, Cali, a través de la mirada de Caicedo, se encuentra expuesta a lo largo de toda su obra. Nuevamente nos referimos a su cuento *Infección*, redactado cuando el escritor contaba con apenas quince años, en 1966. En él describe la ciudad que percibía, una llena de angustias y gritos de desespero. “Odio a Cali, una ciudad que espera, pero no le abre las puertas a los desesperados”¹⁷⁰, “Si, odio a Cali, una ciudad con unos habitantes que caminan y caminan...”¹⁷¹, “Odio la Avenida Sexta por creer encontrar en ella la bienhechora importancia de la verdadera personalidad”¹⁷² Otro de sus cuentos donde encontramos a esa ciudad (todos los cuentos de Caicedo se niegan a dejar de nombrar esos espacios). “La ciudad en la que vivo crece más allá de mi ángulo de visión, no sé desde hace cuánto tiempo”¹⁷³ En el cuento *Felices amistades*, aparece otro concepto de Cali: “...yo tuve que pararme tres horas en la puerta de su casa para no dejar entrar a nadie, pensando qué diablos estará haciendo esa mujer del carajo, porque tres horas a lado de una puerta son tres horas, y sobre todo en una ciudad como es Cali”¹⁷⁴. ¿Y cómo era esa ciudad para Andrés Caicedo? Cuando dice que “sobre todo una ciudad como es Cali”, puede entenderse que es una ciudad donde se está pendiente del otro pero no para guardarlo o cuidarlo, sino para inmiscuirse en asuntos de los demás, o para generar el llamado “chisme”; a su vez, se presenta la desconfianza ocasionada por situaciones seguridad en la ciudad; también existe la falta confianza hacia el otro.

De nuevo William López acerca de la obra de Caicedo expresa que:

El espacio urbano es personificado, es tratado como un sujeto más al cual podemos acusar y responsabilizar. Para

170 Caicedo, Andrés. *Infección*. En *Cuentos Completos*. Bogotá: Alfaguara, 2014, p. 21

171 Ibid., p. 22

172 Ibid., p.24

173 Caicedo, Andrés. Por eso yo regreso a mi ciudad. En *Cuentos Completos*. Bogotá: Alfaguara, 2014, p. 28.

174 Caicedo, Andrés. *Felices Amistades*. En *Cuentos Completos*. Bogotá: Alfaguara, 2014, p. 21

el narrador-personaje la ciudad es no sólo el lugar de su angustia sino la causa de muy buena parte de su malestar; también es la causa por la cual él es incapaz de construir una distancia de lo utópico desde dónde ejercer la crítica y el juicio. Todo se va en una constatación de los síntomas de una enfermedad, de una infección, y en la claudicación. La única salida es, tal vez, un lenguaje impotente, una escritura derrotada.¹⁷⁵

La personificación de esa Cali de Caicedo está impregnada de los imaginarios de él mismo; imaginarios de una búsqueda permanente para sentirse parte de un lugar, no sentirse un exiliado perpetuo. Sin esa idea de ciudad, personajes como Edgar Piedrahita, Rebeca, Pirela, María del Mar, entre otros, carecerían de fuerza.

Caicedo tiene claro que esa rebeldía y anacronismo lo dirige a sus narraciones en donde la ciudad es otro personaje. Aborda una cotidianidad que se mezcla con el sufrimiento de vivir, donde se hunde cada vez más en los paisajes urbanos y su humor negro.

Habíamos cogido el bus Azul Platiado. Habíamos viajado, silenciosos, hasta el Teatro Calima. Allí nos bajábamos, empintados. Mirábamos para todas partes, nos veían del teatro y de la fuente de soda y bajaban los ojos, allá están, decían, se bajaron, allá vienen. Pero no íbamos. Cogíamos hacia la Primera...Llegábamos a la Ermita y allí por lo general nos quedábamos un rato...Y cuando salíamos le gustaba recibir el viento en la cara, subir por la carrera Quinta hasta San Antonio, a buscar dónde nace el viento.

176

El Atravesado recorre la ciudad en compañía de su amigo Akira , esta descripción se dibuja de manera sosegada, dejando a un lado, momentáneamente, cierta ansiedad en el escritor característica

175 Caicedo, Estela Andrés. *Angelitos empantanados o historias para jovencitos*. Colección Cara y Cruz. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2002, p.21.

176 Caicedo, Andrés. *El Atravesado*. En *Cuentos Completos*. Bogotá: Alfaguara, 2014, p. 290

de otras descripciones de esta urbe. Una tensión dramática que se libera dejando una sensación del disfrute de una caminata en una tarde caleña. La ciudad en el escritor va atada a sus estados emocionales y sus imaginarios, a partir de ahí, es que ella se puede leer y comprender. “El mundo del Calilalabozo, ese mundo macabro poblado solamente por angelitos empantanados, obsesionados por contar historias para jovencitos –“Cali es una ciudad para adolescentes”, solía decir–, ese mundo que traza con tanta crueldad los destinos fatales de sus tristes protagonistas, está en todos sus cuentos: su oscuridad, sus vidas alucinadas, la sexualidad confusa, su existencia con los márgenes, sus brutales estrategias para huir del sufrimiento (el de la juventud, que los personajes no saben distinguir del de la vida misma) que siempre acaban en el abismo y la perdición y el desencuentro irremediable”¹⁷⁷ Una comunión inseparable entre esa mirada de ciudad y sus personajes, ejemplo palpable de ello es el Besacalles quien reclama a ésta como escenario de construcción del sujeto, donde se sustenta su existir. Una necesidad de recorrer complejidades e insatisfacciones en las calles de la ciudad.

Esta ciudad también descubre las lecturas de Caicedo, entre ellas, Pessoa, poeta portugués que utiliza tres heterónimos para mostrar su obra poética. Uno de ellos, Alberto Caeiro es quien dibuja un “me siento exiliado” con el siguiente poema:

¡Qué pena me da! Era un campesino
que andaba preso en libertad por la ciudad.
Pero el modo como miraba las casas,
y la manera en que se interesaba por las cosas,
es la de quien mira los árboles,
y de quien bajo los ojos por la carretera por donde va
Andando

¹⁷⁷ Caicedo, Andrés. *El Atravesado*. En *Cuentos Completos*. Bogotá: Alfaguara, 2014, p.11

y anda fijándose en las flores que hay en los campos...
Por eso tenía él aquella gran tristeza
que nunca dijo que tenía,
pero andaba por la ciudad como quien anda por el
campo
y triste como aplastar flores en libros
y poner plantas en jarros...¹⁷⁸

La narrativa de Caicedo se encuentra presa en las calles de Cali y es el modo de mirarla lo que le da ese matiz de profundidad, alejado de someras descripciones; ella es escenario y protagonista de las historias contadas. Al contrario, en vez de entender ésta como la causa de su malestar, como William López lo enuncia en la cita anterior, es el malestar de existir de Andrés Caicedo la causa de esa concepción de ciudad. Una ciudad que se convierte en un lugar de odio y anacronismos.

Ninguna escritura es carente de intención y no puede estar escindida de los imaginarios de quien escribe. Si la calle era perdición, era agonía y desesperanza, esa era la mirada al interior de quien escribía las historias; se convierte en una metáfora del escritor; en un fragmento de una carta que escribe Caicedo a Carlos Mayolo, uno de sus amigos cercanos. Le dice:

Escribir aunque sea mal, aunque lo que escriba no sirva de nada que si sirve será para salir de este infierno (jaja) por el que voy bajando. Que sea ésa la razón verdadera por la que he existido, por la que me ha tocado conocer (aunque de lejitos) a la gente que he conocido¹⁷⁹

Describir a esa ciudad le permitía a Caicedo explorar sus propias agonías. Los recorridos en la calle, eran también sus recorridos

178 Pessoa, Fernando. *Poemas de Alberto Caieiro*. Madrid: Visor Libros, 2011, p. 37

179 Fragmento de la carta que escribe Caicedo a Carlos Mayolo. Recuperado de: <https://www.culturamas.es/blog/2016/02/08/andres-caicedo-y-la-literatura-urbana/>

internos. Ahora bien, esa ciudad también existía por sí misma, ella también contenía sus dificultades y ayudaba a generar los ambientes para los personajes *caicedianos*. El mundo de la juventud en la calles de Cali, de la Cali de Caicedo.

Calvino lo expresa también en su libro *Ciudades Invisibles* (1970), en su capítulo Las ciudades y los ojos.

Es el humor de quien la mira el que da a la ciudad de Zemrude su forma. Si pasas silbando, con la nariz levantada detrás del silbido, la conocerás de abajo para arriba: antepechos, cortinas que se agitan, surtidores. Si caminas con el mentón sobre el pecho, con las uñas clavadas en las palmas, tus miradas se enredarán al ras del suelo en el agua de la calzada, las alcantarillas, las espinas de pescado, los papeles sucios. No puedo decir que un aspecto de la ciudad sea más verdadero que el otro, pero de la Zemrude de arriba oyes hablar sobre todo a quien la recuerda hundido en la Zemrude de abajo, recorriendo todos los días los mismos tramos de calle y encontrando por la mañana el malhumor del día anterior incrustado al pie de las paredes. Para todos, tarde o temprano, llega el día en que bajamos la mirada a lo largo de los caños de las canaletas y no conseguimos despegarlos más del pavimento. El caso inverso no está excluido, pero es más raro: por eso seguimos dando vueltas por las calles de Zemrude con los ojos que ahora cavan debajo de los sótanos, de los cimientos, de los pozos.¹⁸⁰

Así pues, es el humor (emociones) de Caicedo lo que le da a Cali su forma. En su recorrido cotidiano por sus calles encuentra incrustadas sus historias. Y llegó el día que el escritor bajó la mirada a lo largo de estas y no consiguió despegarla de su pavimento cavando los profundos pozos de un *Calicalabozo*.

180 Calvino, Italo. *Las ciudades invisibles*, p.38. Tomado de: Fragmento de la carta que escribe Caicedo a Carlos Mayolo. Recuperado de: www.uabierta.uchile.cl/c4x/Universidad_de_Chile/UCH_11/asset/Calvino1970.pdf

Capítulo 8



PALABRAS FINALES. ANDRÉS CAICEDO: UN RECUERDO DE EMANCIPACIÓN

Juan Pablo Marroquín Martínez

PALABRAS FINALES. ANDRÉS CAICEDO: UN RECUERDO DE EMANCIPACIÓN

Juan Pablo Marroquín Martínez

Santiago de Cali no solo se caracteriza por ser la sucursal de la salsa, sino también por tener a lo largo de su historia personajes intelectualmente importantes como el caso de Andrés Caicedo, del cual en este capítulo intentaremos describir brevemente su biografía. Luego nos concentraremos en destacar algunos aspectos de la forma como decidió *vivir la vida* en la que que, sin lugar a dudas, transgredió convenciones religiosas, culturales, sociales y académicas de su época, en búsqueda de un proceso de emancipación que se materializaron con su muerte.

**

De la relación entre Carlos Alberto Caicedo y Nellie Estela nace, el 29 de septiembre de 1951 en Santiago de Cali, Luis Andrés Caicedo Estela, el menor de cuatro hermanos, y el único varón que sobrevivió, pues tuvo dos hermanos más que murieron muy pronto. Ahora, fueron estos acontecimientos los que en parte determinaron en la familia Caicedo Estela ese amor especial, incondicional y hasta alcahueta hacia Andrés, quien una vez que se da cuenta de ello no dudó en sacarle provecho y terminar haciendo lo que le venía en gana. Por ejemplo:

La primera cagada que recuerdo fue en el kínder del Pío XII: rellené de anzuelos un ponqué de navidad, y varios alumnos resultaron heridos. No me pudieron probar nada, pero de

todos modos me expulsaron y de allí pasé al Liceo Ciudad de Cali en donde me la pasaba tirándole a los ventanales de los vecinos hasta que estos pusieron la queja y mis padres me decomisaron el rifle. Yo, claro, quedé muy descontento con esta medida y ahorré durante dos veranos para comprarme mi rifle de copas, uno más grande, más serio y potente¹⁸¹

Ahora, el carácter de estas travesuras, o mejor dicho, maldades, desfiguraron en Andrés la idea de niño; además de eso colmaron la paciencia no solo de sus profesores y compañeros sino también de sus vecinos, quienes en cualquier momento se convertían en víctimas de una de sus ocurrencias, como aquella que Andrés mismo sin pudor describió en el texto *El cuento de mi vida: Memorias inéditas* de la siguiente manera:

Un día llamé como a cincuenta taxis a la casa de Germán Azcárate y observé, divertidísimo, todo el barullo desde mi balcón. El papá de Germán salió protestando que ellos no habían llamado a ningún carro, pero no le creyeron y había algunos que querían cobrarle la carrera. Yo me reí hasta que se me aguaron los ojos¹⁸²

Esta forma grosera y perversa de Caicedo de ser, poco a poco se fue desdibujando en el tiempo para darle paso a la figura de un *lector voraz*, pero también de un escritor que en menos de diez años de trabajo creativo, publicó artículos sobre el cine en los periódicos *El País*, *Occidente*, *El pueblo* y en la revista, *Ojo al cine*. Además de eso, escribió novelas, obras de teatro, guiones de cine, cuentos y relatos cortos, a través de los cuales inmortalizó su forma rebelde de pensar, sentir y *vivir la vida*, la cual por más de tres generaciones aún sigue dando de qué hablar ¿pero qué motiva a las generaciones posteriores de la muerte de Caicedo a conocer su legado?

El loco, como fue apodado Caicedo por sus amigos en el colegio, durante casi toda su vida sintió una pasión vehemente por la literatura y la narración, las cuales, por un lado, lo obligaron a

181 Caicedo, A., *El cuento de mi vida*. Editorial Norma.2008, p. 14.

182 Ibid, p. 14.

conseguir las novedades literarias recién salidas del horno, en un época en la que los jóvenes leen caóticamente, mezclando géneros y autores sin prejuicios ni respeto por ningún canon oficial. Por el otro, configuraron en él un lector distinto, “(...) capaz de permitir que el texto lo afecte en su ser mismo, hable de aquello que pugna por hacerse reconocer aún a riesgo de transformarle, que teme morir y nacer en su lectura; pero que se deja encantar por el gusto de esa aventura y de ese peligro”¹⁸³, así pues:

Agobiado, inquieto y tonto, salí a tomar el sol con el libro de Poe bajo el brazo. Subí hasta Belén y llegué agotado. Leí los formidables cuentos descriptivos, venciendo algunas dificultades suministradas por mi espíritu. Adormecida mi ambición y mi deseo de renombre y de acumular conocimiento, poco era el estímulo que me producía la escritura del genio. Pero más pudo mi profunda compenetración con él, el exacto cobro de las necesidades de mi capítulo con las características de esos tres cuentos. Fui recobrando ánimos para la capacidad de emoción, mientras frente a mí, ante el crepúsculo, el aire se iba pintando de colores aguerridos y las nubes borboteaban con sus más bellos tonos, en esa carrera hacia la noche en la que los elementos se visten de fiesta para celebrar toda la buena actividad del día, y prepararse al justo repliegue de sus funciones en nombre de la oscuridad pretérita¹⁸⁴

De acuerdo con lo anterior, la influencia que ejercieron los libros de texto en el pensamiento y sentimiento en Andrés fueron determinantes para hacer de él esa figura literaria que, para la juventud de su época, fue sinónimo de libertad. De ahí que, en los años sesenta y setenta, Cali no solo se caracterizó por ser un lugar en donde las fronteras entre blancos y negros se desdibujaron con la llegada de un número significativo de afrodescendientes a los barrios de clase media tradicionalmente blancos, sino también por tener una juventud de sensibilidades exacerbadas, rebeldías

¹⁸³ Recuperado en 29/07/2008 de: www.mineduccion.gov.co/cvn/1665/articulos-99018_archivo_pdf.pdf p.37.

¹⁸⁴ Ibid, p. 14.

y cambios radicales, que se alzó sobre la tradición y reconoció que mientras estuviera bajo los preceptos de las costumbres conservadoras de los adultos, nunca podría ser ella misma.

Ahora, esta juventud transgresora y contestataria, que estuvo encabezada por Andrés Caicedo contó también con intelectuales como Carlos Mayolo y Luis Ospina, quienes exploraron el mundo audiovisual e hicieron cine de talla nacional en un país donde no existía. El cine como la música y la literatura serán entonces para Caicedo y sus amigos, saberes, disciplinas, artes que además de estar relacionadas entre sí, de ser importantes para su formación, se constituyeron en ese *lugar de enunciación* a través del cual lograron manifestar a la juventud de su época la necesidad, o mejor dicho, la urgencia de pelear por la libertad y de reconstruir costumbres acordes a su sentir.

De lo anterior, emerge el *Cine Club de Cali*. Fundado en 1971 por Caicedo y su “parche”, el cual primero estuvo situado en una casa llamada Ciudad Solar, luego trasladado a la sala del TEC, después al Teatro Alameda y finalmente al Teatro San Fernando. El *Cine Club de Cali* atrajo un gran número de personas, entre ellas estudiantes, intelectuales y cinéfilos, quienes iban a ver y a criticar todo aquello que Caicedo desease que vieran. En otras palabras, el *Cine Club de Cali* configuró el espacio preferido en donde esa juventud inconforme, rebelde, lo utilizaba para librarse, escabullirse de los paradigmas socioculturales con lo que no estaban de acuerdo.

Para Caicedo el cine era su bálsamo para permanecer con vida, era una pasión casi terapéutica que le permitiría olvidarse de esos paradigmas sociales que a lo largo de la vida lo mortificaban. Es decir que, los 25 años de vida de Andrés hubiesen sido completamente desastrosos si no hubiera contado con los recursos económicos y humanos para ver y crear cine, el cual amplió los horizontes culturales de una juventud que se relegaba a hacer lo mismo que su generación pasada.

En conclusión, Andrés se caracterizó y diferenció de otros intelectuales por la manera como plasmó sus pensamiento al

igual que sus sentires en contextos literarios y cinematográficos, los cuales en la época de los sesenta y setenta, se convirtieron en los elementos académicos de una juventud que, a pesar de ser rebelde, contestataria, creó paradigmas alternativos a los comunes de una sociedad que no salía de la ensoñación de la salsa. Andrés, Andresito como le decían en su casa, a pesar de ser consciente de los procesos de emancipación que venía construyendo a través de su prosa, puestas escénicas y guiones teatrales, decidió ponerle fin a su vida a la edad de 25 para emanciparse completamente de estas estructuras sociales con las que nunca se sintió identificado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Capítulo 1.

- Ades, D. (1991) *El dada y El Surrealismo*. España: Labor.
- Adorno, T. (1950) *Dialéctica de la Ilustración*. México: Siglo XXI.
- Altamirano, C. y Sarlo, B. (1981). *Literatura-Sociedad*. Buenos Aires: Hachette.
- Bajtín, M. (1981). El problema del autor. En: *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Balza, J. (1992). Disoluciones y mudanzas, en *Folios Revista*. Venezuela: Monte Ávila.
- Barnechea, A. y Oviedo E. (1981). *La historia como estética*. Bogotá, Colombia: Instituto Colombiano de Cultura.
- Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Burgess, A. (1976). *La naranja mecánica*. Barcelona: Minotauro.
- Caicedo, A. (2014). *Cuentos completos*. Bogotá: Alfaguara.
- Caicedo, A. (1999). *Qué viva la música*. Bogotá: Norma.
- Caicedo, A. (2000). *El atravesado*. Bogotá: Norma.
- Caicedo, A. (2002). *Noche sin fortuna*. Bogotá: Norma.
- Freud, S. (1970). *El Malestar en la Cultura*. Madrid: Alianza.
- Fuentes, C. (1994). *Valiente mundo nuevo*. México: Secretaría de Cultura.
- Goldmann, L. (1967). *La ilustración y la sociedad actual*. Caracas: Monte Ávila.

- Goldmann, L. (1975). *Para una sociología de la novela*. Madrid: Ayuso.
- Habermas, J. (1997). *From Kant to Hegel and Back again - The Move Towards Detranscendentalization*. Boston: Michigan State University.
- Joseph C. (1910) (Polonia, 1857-1924). Un vagabundo feliz. En *Notas de vida y letras*. España: Biblioteca Quijotesca.
- Kant, I. (1998). *Lecciones de ética*. México: Grijalbo.
- Kristeva, J. (1974). *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen.
- Lipovesky, G. (1986). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.
- Lukacs, G. (1985). La metafísica de la tragedia. En: *El alma y las formas*. México: Grijalbo.
- Lukacs, G. (1966). *Teoría de la novela*. Buenos Aires: Siglo XX.
- Marcuse, H. (1998). *Razón y revolución. Hegel y el surgimiento de la teoría social*. Barcelona: Altaya.
- Mukarovsky, I. (1994). Distinciones acerca de la Sociología del lenguaje poético. En *Revistas filosóficas*. México: UNAM.
- Pessoa, F. (1995). *Obra em Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Sartre, J. P. (1973). *Fenomenología i existencialisme*, trad. i ed. de M. Aurèlia C. Buenos Aires: Sur.
- Sófocles (1985). *Antígona*. Buenos Aires: Nueva Reis.
- Voltaire (1960). *El Cándido*. México: Compañía General de Ediciones.

Capítulo 2.

- Caicedo, A. (1984). *Destinitos fatales*. Bogotá: Oveja Negra.
- Caicedo, A. (2001) [1977]. *Que viva la música*. Bogotá: Norma.

Caicedo, A. (1997) [1966, 1967, 1972]. *Teatro*. Cali: Universidad del Valle.

Jaramillo, S. (1980). La lucidez del sonámbulo. *Gaceta Cocultura*, 3(27).

Linck A. (2001). *Andrés Caicedo, un météore dans les lettres colombiennes*. Paris: L'Harmattan.

Roszak, T. (1970). *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*. Barcelona: Kairós.

Capítulo 3.

Carvajal, E. (1998). Música y ciudad en Andrés Caicedo, en *Estudios de literatura colombiana*, No. 3, julio de 1998. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4808390>

Collazos, O. (1989). Son de máquina, en Cuervo, Germán, *Historias de amor, salsa y dolor*. Cali: Cuervo.

Gómez J. (2006). *Amanecer en el Valle del Sinú*. Bogotá: FCE.

Hijuelos, O. (1991). *Los reyes del mambo tocan canciones de amor*. Barcelona: Círculo de lectores.

Jaramillo, M. (1986). Andrés Caicedo, notas para una lectura. *Revista Universitas. Javeriana*. Recuperado de: <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/10200/8371>

Valverde, U. (2011). *Quítate de la vía perico*. Bogotá: Espasa.

Capítulo 4.

Caicedo, A. (2017). *Angelitos empantanados o historias para jovencitos*. Cali: (Debolsillo)

Duiker, K. S. (2016). *13 Céntimos*. Islas Canarias: Baile del Sol.

Heluin, A. (2014). Traversée des apparences sud-africaines. La Sourde violence des rêves, de K. Sello Duiker. *Af-riculture*, (1). Retrieved from <http://africultures.com/lire-en-ete-1-traversee-des-apparences-sud-africaines-12272/>

Linck, A. (2001). *Andrés Caicedo: Un météore dans les lettres colombiennes*. Paris: L'Harmattan.

Capítulo 5.

Caicedo, A. (1977). Cartas a Patricia Restrepo. Cali, marzo 4 de 1977. *Textos de Andrés Caicedo*. [En línea] Disponible en: <http://textosdeandrcaicedo.blogspot.com/> [Consultado en 2018, 29 de julio].

Caicedo, A. (1999). *Qué viva la música*. Bogotá: Norma.

Caicedo, A. (2000). *El atravesado*. Bogotá: Norma.

Caicedo, A. (2002). *Noche sin fortuna*. Bogotá: Norma.

Caicedo, A. (2007). *El cuento de mi vida: memorias inéditas*. Bogotá: Norma.

Ferreira, G. (1995). *Hombres violentos, mujeres maltratadas*. Buenos Aires: Sudamericana. 2ª edición.

Fromm, E. (2004). *El arte amar*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Santa Biblia. (1569). Versión de Casidoro de Reina.

Sepúlveda N., P. (2013). El mito del amor romántico y su pervivencia en la cultura de masas. *Revista de Historia*. Universidad de Cádiz, Núm. 28, Cádiz: 2013, pp. 100-109.

Tollinchi, E. (1989). *Romanticismo y modernidad. Ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.

Capítulo 6.

Arbeláez, J. (2014). Mito y el Nadaísmo. Periódico *El País*. Cali, Abril 8 del 2014.

Guzmán C., G. (1968). *La violencia en Colombia. Estudio de un proceso social*. Bogotá: Tercer mundo.

Bajtín, M. (1997). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.

Greimas, A. L. (1967). *La semántica estructural*. Madrid. Gredos.

Holguin, A. (1981). *Antología crítica de la poesía colombiana*. Bogotá: Tercer mundo.

Kristeva, J. (1967). *Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela*. La Habana: Casa de las Américas.

Rulfo, J. (1967). *El llano en llamas*. México: No books.

Retoricas.com (2018). *Monólogo Interior*. Recuperado de: <https://www.retoricas.com/2009/06/monologo-interior.html>

Capítulo 7.

Alzate G., A.; Otero B., N. (2012). Acercamiento a la modernización cultural caleña entre las décadas de 1970 y 1980. *Revistas culturales en Cali. Revista CS*, núm. 9, enero-junio, 2012, p. 204. Universidad ICESI Cali, Colombia. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476348372007>

Caicedo, A. (2014). Por eso yo regreso a mi ciudad. En *Cuentos Completos*. Bogotá: Alfaguara.

Caicedo, A. (2014). *Cuentos Completos*. Bogotá: Alfaguara.

- Caicedo, A. (2014). *Angelitos empantanados o historias para jovencitos*. Bogotá: Norma. Colección Cara y Cruz.
- Pessoa, Fernando. *Poemas de Alberto Caeiro*. Madrid: Visor Libros, 2011, p. 37
- Vásquez, E. (1990). Historia del desarrollo económico y urbano en Cali. *Boletín Socioeconómico*, No. 20. Abril 1990, p. 5. Recuperado de: <http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/10893/5486/1/Historia%20del%20desarrollo%20historico%20y%20urbano%20en%20Cali.pdf>
- Otero Buitrago, Nancy. *Los escritores en Cali y sus mundos culturales. Aportes para una historia cultural de la ciudad. Años 1970 y 1980*. Artículo recuperado en: https://repository.icesi.edu.co/biblioteca_digital/bitstream/10906/70333/1/escritores_cali_culturales..pdf
- Fragmento de la carta que escribe Caicedo a Carlos Mayolo. Recuperado de: <https://www.culturamas.es/blog/2016/02/08/andres-caicedo-y-la-literatura-urbana/>
- Calvino, Italo. *Las ciudades invisibles*, p.38. Recuperado de: Fragmento de la carta que escribe Caicedo a Carlos Mayolo. Recuperado de: www.uabierta.uchile.cl/c4x/Universidad_de_Chile/UCH_11/asset/Calvino1970.pdf

Capítulo 8.

- Caicedo, A. (2008). *El cuento de mi vida*. Bogotá: Norma. Recuperado en 29/07/208 de: www.mineducacion.gov.co/cvn/1665/articles-99018_archivo_pdf.pdf

— ACERCA DE LOS AUTORES —

Gladys Zamudio Tobar

Licenciada en Literatura e Idiomas, Especialista en Desarrollo Intelectual y Educación y Magíster en Lingüística y Español. Docente de la Facultad de Educación, Coordinadora del Área de Lenguaje y líder del Grupo de Investigación Ciencias del Lenguaje de la Universidad Santiago de Cali. gzamudio@usc.edu.co.

Obtuvo dos premios nacionales de poesía y tres universitarios. Ha publicado en obras poéticas como: “*Soberbia*”, “*Catarsis*”, “*Adenda*”; en literarias como “*Arte y barbarie*”, “*Encartados en la Red*”, “*Cuentos con-sentidos*”, “*Navegando en las historietas*”, “*Ciudad, escenarios diversos para el vuelo de las palabras*” y “*Amigos por siempre*”; resultados de investigación como: “*Teoría del lenguaje*”, “*La evaluación de la escritura en la educación superior*”, “*Módulo de Comprensión y producción textual*”, “*Educarnos+leernos=permanencia en la universidad*”, entre otros.

Raúl Avellaneda Báez

Candidato a doctor en Estudios Artísticos Literarios y de la Cultura / Universidad Autónoma de Madrid.

Magíster en Literatura / Pontificia Universidad Javeriana.

Licenciado en Lenguas Modernas / Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.

Profesional con experiencia investigativa, formulación de proyectos en las áreas de pedagogía, literatura, lectura, escritura, experiencia aplicada a la formulación de proyectos de investigación en las áreas de lengua inglesa, experiencia en gestión, coordinación y dirección de programas académicos en educación superior, amplia experiencia docente relacionada con la formación de

docentes en las áreas de idiomas extranjeros y lengua materna. Actualmente Formador del programa Todos a Aprender, Ministerio de Educación Nacional.

Publicaciones:

- *Hacia un análisis sociosemiótico de la desesperanza en la novela Un bel morir de Álvaro Mutis.* Texto publicado en la revista Insights n° 13 Universidad Incca de Colombia 2010.
- La libertad como construcción de individualidad del héroe en la novela Divorcio en Buda de SándorMmárai. Texto producto de la investigación con el grupo Tiempo Cero. Publicado en el libro *Asedios a Sándor Márai.* Editorial Universidad Industrial de Santander 2012.
- Los años con Laura Díaz: representación de lucha femenina en la historia nacional mexicana. Publicado en *Revista Científica* Universidad Incca de Colombia 2010. Año 09, Número 11, junio de 2008, Bogotá, Colombia. ISSN: 0124-3136.

Anouck Link

Anouck Linck siguió una formación de literatura comparada en la Universidad Sorbonne Nouvelle, Paris III. Es doctora en literatura hispanoamericana desde 2010 por La Sorbona y desde 2011 profesora investigadora en la Universidad de Caen (Normandía). Años atrás, publicó un ensayo biográfico y crítico sobre Caicedo: *Andrés Caicedo, un météore dans les lettres colombiennes* (L'Harmattan, 2001). Le interesa explorar las resonancias del pensamiento científico en el campo de la literatura. Ha publicado algunos artículos al respecto, entre los cuales se puede destacar un aporte teórico sobre ciencia ficción y literatura fantástica a partir de algunos conceptos matemáticos (*Revista Iberoamericana*, vol. LXXXIII, 259-260, 2017, p. 465-481) y una reflexión sobre el trabajo de creación a partir de la autobiografía del matemático Alexandre Grothendieck (*Alliage*, 75, 2015, p. 77-87).

Alberto Bejarano

Doctor en filosofía de la Universidad París 8. Investigador en estética y literatura comparada. Instituto Caro y Cuervo. Escritor de cuentos. Bailador de bugalú, en la punta del pie. otrasinquisiciones@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6958-3043>

Juan Sebastián Rojas Miranda

Docente de la universidad Santiago de Cali. Cursó estudios literarios en la Universidad Paris Nanterre, hasta obtener el título de doctor en Literatura Comparada en abril del 2016.

Su tesis, escrita en francés y dirigida por Camille Dumoulié, se titula *Littérature mineure et paralittérature chez Cortázar, Eco, Tchak, Volodine, Bolaño, Mussa et Fforde* (Literatura menor y paraliteratura en Cortázar, Eco, Tchak, Volodine, Bolaño, Mussa y Fforde). *Diana o ¡Que viva el reguetón!* es su segunda novela, después de *El inmortal*.

<https://orcid.org/0000-0002-3548-6464>

María Camila Rojas Miranda

Estudió Cine en Paris VIII Saint-Denis, Master en Gestión Cultural en Paris III Nouvelle Sorbonne; cursa actualmente la Maestría en Escrituras Creativas en la Universidad Nacional de Colombia. Se desempeña como docente de lenguas (francés e inglés) y de audiovisuales para niños. Es directora de *Pluralis*, revista sobre la diáspora colombiana.

Angélica María Vivas Betancourt

Doctora en Lenguajes y Manifestaciones Artísticas y Literarias /
Universidad Autónoma de Madrid.

Magíster en Estudios Literarios / Universidad Nacional de Colombia.

Licenciada en Lingüística y Literatura / Universidad Distrital F.J.C.

Profesional con experiencia investigativa, formulación de proyectos en las áreas de pedagogía, literatura, lectura, escritura y estudios de género. Manejo en el campo de la interpretación cinematográfica y trabajo audiovisual, ocho años de experiencia en docencia universitaria. Formadora del Ministerio de Educación Nacional de Colombia en el Programa Todos a Aprender. Directora del colectivo Sihembra.

Publicaciones.

- *Posmodernidad en la novela colombiana contemporánea*. Editorial Académica Española. 2013 ISBN 978-3-659-08382-2. Saarbrücken, 2013.
- *Divorcio en Buda: una aproximación desde la perspectiva sartriana de libertad*. (Ensayo) Revista Científica del Instituto de Investigaciones de la Universidad Incca de Colombia. Volumen 15, No. 1. Enero-junio de 2010. Bogotá, Colombia. ISSN: 0122-6150.
- *Aproximaciones al Concepto de Postmodernidad*. (Ensayo) Revista *Insights*, Facultad de Ciencias Pedagógicas, Humanas y Sociales. Universidad INCCA de Colombia. Año 10, Número 12, octubre de 2009, Bogotá, Colombia. ISSN: 0124-3136.
- *Bogotá o la Construcción Literaria de la Gran Urbe: Un Análisis Apropósito de Diana Cazadora*. (Ensayo) Revista *Insights*, Facultad de ciencias pedagógicas Universidad INCCA de Colombia. Año 09, Número 11, junio de 2008,

Bogotá, Colombia. ISSN: 0124-3136.

- *Metamorfosis en Invierno*. (Cuento) Revista *Insights*, Facultad de Ciencias Pedagógicas. Universidad INCCA de Colombia. Año 09, Número 11, junio de 2008, Bogotá, Colombia. ISSN: 0124-3136
- *De Cómo Elaborar un Ensayo y no Morir en el Intento*. (Artículo) Revista *Insights*, Facultad de ciencias pedagógicas Universidad INCCA de Colombia. Año 08 Número 10, octubre de 2007. Bogotá, Colombia. ISSN: 0124-3136.
- *Cinema Cárcel*. (Cuento) Revista *Cine al patio* Instituto nacional Penitenciario y carcelario. INPEC en asocio con la Universidad Nacional de Colombia. Vol. 2 Año 2 junio de 2007. Bogotá, Colombia. Impresión Unibiblos.

Germán Giraldo.

Licenciado en Educación con especialidad en Lingüística y literatura. Especialista en Desarrollo Intelectual y Educación. Doctor en Investigación Educativa. Docente universitario, investigador del Grupo de Investigación Ciencias del Lenguaje en temas relacionados con la inteligencia emocional y la convivencia al interior del aprendizaje, así mismo ha indagado acerca del comportamiento lector de los Bachilleres Colombianos; Diseño y configuración de un Programa universitario formativo en Comprensión y producción Textual y Diseño Curricular Deliberativo.

Ana Milena Sánchez Borrero

Licenciada en Literatura de la Universidad del Valle. Magíster en Educación: Desarrollo Humano de la Universidad San Buenaventura. Profesora adscrita a la Facultad de Educación de la Universidad Santiago de Cali. Experiencia en docencia y en especial, en los procesos de lectura y escritura en di-

ferentes niveles de escolaridad, literatura y teatro infantil. Desarrollo de procesos investigativos relacionados a inicios a la lectura, rol docente y posiciones de los estudiantes frente al acto de leer y escribir, y relación de la enseñanza con las pruebas de evaluación de la calidad educativa desde la mirada del MEN y organismos internacionales. Trabajos académicos alrededor de propuestas didácticas para el fomento de la escritura y la lectura, didáctica de la literatura y poética.

<https://orcid.org/0000-0003-3816-7597>

Juan Pablo Marroquín

Egresado del programa de Licenciatura en la Filosofía de la Universidad del Valle. Actualmente, estudiante del programa de Maestría en Educación de la Universidad Santiago de Cali.
ADRIANA VILLEGAS BOTERO

Universidad de Manizales

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4978-3259>

— PARES EVALUADORES —

ALEXANDER LUNA NIETO

Fundación Universitaria de Popayán

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9297-8043>.

ALEXANDER LÓPEZ OROZCO

Universidad de San Buenaventura

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0068-6252>

CARLOS ANDRÉS RODRÍGUEZ TORIJANO

Universidad de los Andes

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0401-9783>

CARLOS DAVID GRANDE TOVAR

Universidad del Atlántico

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6243-4571>

INGRID PAOLA CORTES PARDO

Pontificia Universidad Javeriana

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0282-0259>

JEAN JADER OREJARENA TORRES

Universidad Autónoma de Occidente

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0401-3143>

JOHN JAMES GÓMEZ GALLEGO

Universidad Católica de Pereira

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6685-7099>

JUAN MANUEL RUBIO VERA

Servicio Nacional de Aprendizaje Sena

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1281-8750>

MARGARET MEJÍA GENEZ

Universidad de Guanajuato

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5142-5813>

MARÍA ALEXANDRA RENDÓN URIBE
Universidad de Antioquia
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1062-6125>

WILLIAN FREDY PALTA VELASCO
Universidad de San Buenaventura
Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1888-0416>

YENNY PATRICIA ÁVILA TORRES
Universidad Tecnológica de Pereira
Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1399-7922>

DIANA MILENA DÍAZ VIDAL
Universidad de San Buenaventura
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6428-8272>

MARCO ANTONIO CHAVES GARCÍA
Fundación Universitaria María Cano
Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7226-4767>

NELSON JAIR CUCHUMBÉ HOLGUÍN
Universidad del Valle
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9435-9289>

ÁNGELA MARÍA SALAZAR MAYA
Universidad de Antioquia
Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7599-1193>

Este libro fue diagramado utilizando fuentes tipográficas
Gandhi Serif en sus respectivas variaciones a 11,5 puntos,
y Aleo para los títulos a 13 y 20 puntos.
Se Terminó de imprimir en octubre en los talleres de
SAMAVA EDICIONES E.U.
POPAYÁN - COLOMBIA
2018

Fue publicado por la Facultad de Comunicación y
Publicidad de la Universidad Santiago de Cali.